SCRITTI

DI

LUIGI CASTELLANI

PUBBLICATI

DA NAZZARENO ANGELETTI

I. Peccati di liceo (*Versi*).

II Di alcuni precedenti della lirica amorosa di F. Petrarca.

III. Il seicento e Vincenzo da Filicaia.

IV. Tradizioni popolari della provincia di Macerata.

CITTÀ DI CASTELLO
TIPOGRAFIA DELLO STABILIMENTO S. LAPI

1889

SCRITTI

DI

LUIGI CASTELLANI

PUBBLICATI

DA NAZZARENO ANGELETTI

I. Peccati di liceo (*Versi*).

II. Di alcuni precedenti della lirica amorosa di F. Petrarca.

III. Il seicento e Vincenzo da Filicaia.

IV. Tradizioni popolari della provincia di Macerata.

CITTÀ DI CASTELLO

TIPOGRAFIA DELLO STABILIMENTO S. LAPI

1889

PREFAZIONE

LUIGI CASTELLANI

Non poche volte, lo confesso, ho pensato al come avrei potuto cominciar degnamente questi cenni intorno alla vita e agli scritti di uno fra' miei più cari amici, morto a ventiquattr'anni, allorchè più gli sorridea la speranza di provare all'Italia l'alto suo ingegno; ma non sono mai riuscito a mettere insieme altro che queste due parole: Povero Castellani!

***

Egli nacque il 18 febbraio 1863 in Roma da agiati Marchegiani quivi residenti, il signor Pio Castellani di Pausula e la signora Eleonora Pomponi di Macerata. Ebbe un precoce sviluppo, e fin dai primi giorni si mostrò vivacissimo, per non dir irrequieto; ma, gracile e nervoso in modo eccezionale, soffrì varie malattie, fra le quali più volte quella che, terror delle mamme, è detta comunemente infantiglioli. N'ebbe poco dopo nato l'occhio destro torto

all'indentro, il che non toglieva gran cosa a quel suo volto simpatico, e in altra occasione fu miracolo se ne uscì vivo.

In quasi tutta la sua puerizia le infermità non desistettero dal tormentarlo, onde la madre per istrappare il suo Luigino alla morte, che minacciosa di quando in quando riappariva, fu obbligata a condurlo e ricondurlo in Pausula, dove i Castellani avevano ed hanno qualche possesso, e in sua compagnia trattenervelo per anni intieri. La salute cagionevole trasformò del tutto il carattere del Castellani, che divenne un fanciullo quieto, solitario, schivo dei divertimenti: unica ricreazione a lui graditissima era la caccia.

Nel maggio 1873, sempre con la madre, lasciò definitivamente Roma per Pausula, e allora, può dirsi, cominciò la sua istruzione: libero al fine dal male, studiò con assiduità, con profitto, e non più tardi del luglio 1878 conseguì in Pausula stessa la licenza tecnica. È diffusissima l'idea, benchè falsa, che nelle scuole non classiche i giovanetti oltre a percorrere il corso in meno anni, abbiano ad applicarsi meno; e la signora Castellani per seguire il consiglio dei medici di non lasciar troppo il suo figliuolo su i libri, lo aveva iniziato, come s'e visto, negli studi tecnici. Ma questi comprese ben presto che tal via non era la più atta per dare opera allo studio delle belle lettere, per le quali fin d'allora sentiva ardentissimo amore e mostrava dispostissimo

ingegno; onde non molto prima di compiere il corso tecnico prese ad imparare, da sè, possiam dire, latino e greco, e dopo solo un buon anno si meritò nella vicina Macerata la licenza ginnasiale.

Tutto ciò non accade troppo spesso fra i nostri giovani, fiduciosi i più di riuscire, anche senza una preparazione soda, a meta nobile e non comune; e non mi sembra superfluo, se ne ho fatta una particolareggiata menzione. Ma io non intendo scrivere un panegirico, nè vorrei che v' ideaste il mio amico proprio ad immagine e similitudine di quei giovani sepolti continuamente fra i libri e forniti di tutte le virtù cardinali e teologali. Anch'egli, benchè in fondo malinconico, alieno dalle feste e per sua stessa confessione abbastanza scettico in amore, fece in questi ultimi anni e negli anni appresso le sue scappatelle; scappatelle da scolaro, s' intende, le quali più che altro avevano l'effetto di ritemprarlo nella lotta per la scienza.

***

Ancora studente di liceo, Luigi Castellani per lo più sotto l'anagrammatico nome di Lorenzo Nicastro collaborò nei periodici maceratesi *La vedetta*, l'*Ateneo marchigiano* (del quale fu anche un fondatore) e il *Vessillo delle Marche* con articoli di cronaca, bibliografie, lettere pedagogiche, versi e perfino i primi capitoli di un romanzo. Questi primi passi di un giovane diciottenne o diciannovenne in parte sono naturalmente incerti, ma in parte sono abbastanza

franchi; pure ad eccezione di tre poesie ritoccate in seguito, non ho creduto accoglierli nel presente volume, che ha lo scopo di commemorare da parte della famiglia e degli amici Luigi Castellani, senza escludere per questo che possa forse riuscire anche di qualche interesse agli studiosi: e gli studiosi troverebbero ben poco in quegli scritti primitivi, e Luigi Castellani ci ha lasciato ben altro per raccomandare la sua memoria.

Oltre alle cose pubblicate, ne scrisse allora moltissime altre, specialmente versi; ma poi diè tutto alle fiamme, dalle quali fu salvo solo un quaderno di liriche di più che settanta pagine.

Nell'ottobre del 1832 si ristabilì con tutta la famiglia presso il padre in Roma, e intraprese gli studi universitari iscrivendosi nella facoltà di filosofia e lettere. Quivi terminò il *Canto di primavera* cominciato a Macerata, e incontentabile com'era de' suoi scritti, seguitò in principio a correggere e ricorreggere gli altri versi tanto, che spesso è difficilissimo decifrarli e accertarsi della lezione da lui voluta; ma ben presto sentendosi inclinato all'austera critica più che all'amena letteratura, tolse alle sue poesie, meno il *Canto di Primavera*, ogn' importanza, e non volle scriverne altre. Così tutti quasi i versi del Castellani nacquero e rimasero *Peccati di liceo,* buona parte dei quali davvero non assolvibili, ma quelli da me pubblicati, mi pare, assolvibilissimi. Il *Canto di primavera* poi ha notevoli pregi. Non è difficile accorgersi che lo scrittore, giovanissimo, subisce l'influenza della scuola verista allora nel pieno rigoglio della

sua fioritura, e specialmente di Giosuè Carducci; ma dobbiamo contemporaneamente riconoscere che non è un imitatore pedissequo, e che sa essere anche originale: ha inoltre un verso in genere tornito e robusto, una ricca vivezza d'immagini ed una facoltà descrittiva non comune.

Sfogliando l'autografo del Castellani si potrebbero forse trovare altri versi non indegni di essere pubblicati; ma son di quelli a mio avviso che abbisognerebbero un po' troppo dell'altrui mano, ed io non ho voluto in questa prima parte del volume sorpassar di molto l'opera di chi abbia a leggere non per semplice curiosità le poesie d'un amico nelle prime bozze di stampa.

Nel palazzo della *Sapienza* Luigi Castellani alla scuola di Ernesto Monaci s'innamorò della filologia neolatina, dalle lezioni di Fabio Nannarelli fu spronato a occuparsi del seicento; e i primi frutti di questi nuovi studi furono le *Tradizioni popolari della provincia di Macerata* e *Il seicento e Vincenzo da Filicaia.*

Il primo lavoro fu pubblicato l'anno 1885 nell'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria,* [1] ma per cause espostemi dall'autore stesso ed ora inutili a dirsi vide la luce con parecchie inesattezze per lo più tipografiche. incorse specialmente nelle note. Non sembrerà audacia, spero, se io ripubblicandolo oggi

[1] Foligno, Sgariglia; anno II, vol. III, fasc. VII. — Esiste pure un estratto di 25 esemplari.

mi sono studiato di diminuir tali sviste, ciò che assai meglio e più compiutamente di me avrebbe fatto il Castellani medesimo in una seconda edizione.

L'opuscolo ebbe lieta ospitalità presso Alfonso Leopardi [1] e presso Alighiero Castelli, [2] ma più che la loro accoglienza e le mie parole valga per esso il giudizio del Salomone-Marino, uno fra i più acuti folk-loristi d'Italia:

"L'opuscolo contiene: I, *Dei dialetti marchigiani in genere;* brevissime osservazioni, dove anche si tocca de' costumi e dell' indole de' contadini marchigiani. — II, *Fiabe, leggende e credenze popolari;* accenni generali o sommarj, ma non privi d'interesse, specialmente quelli su le anime buone e cattive, su le streghe, sul malocchio, su l'incubo, sul diavolo, ec. A proposito dell'incubo, notiamo che il *mazzamareddu* siciliano non risponde ad esso, ma è il turbine, dentro cui credesi stia il diavolo; errore dunque che va corretto e non dall'A. soltanto, ma anche dal Flechia, da cui pare ch'egli l'abbia preso. — III, *Proverbi:* ne sono riferiti 47 per saggio. — VI, *Canti popolari:* pochi appunti su i canti lirici e su gli epici, con alcuni saggi dei primi e de' secondi.

"Pigliamo l'opuscolo dell'egregio signor Castellani come una buona promessa di più esteso e più completo lavoro, e lo spingiamo a non arrestarsi a

[1] Vedi il suo bel libro SUB TEGMINE FAGI *(Sotto un tegame di fagiuoli)* — Città di Castello, Lapi, 1887 — dove fra l'altro è riprodotta qualche pagina del Castellani.

[2] *Vita popolare marchigiana.* Ascoli Piceno, Cesari, 1889.

metà di cammino nel percorrere e nell'illustrare la.... bella ed interessante contrada „.[1]

E il Castellani avrebbe tenuto la promessa: dopo finito questo lavoro, diresse al Pitrè una lettera intorno alla canzone maceratese del pecoraio, lettera pubblicata nel citato *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari;*[2] e appresso alla recensione del Salomone-Marino stampò nel medesimo *Archivio*, con erudite illustrazioni, *Un canto e una leggenda delle Marche: Il canto della "Fenestrella„ e S. Pietro nelle tradizioni popolari.*[3] Abbiamo poi fra le sue carte altri studi folk-loristici, e fra essi lo schema di una grammatica maceratese completa; ma la morte inopinatamente tutto troncò.

Il secondo lavoro fu presentato inedito sul principio del 1886 al concorso per un posto di studio della fondazione Corsi, e gli fruttò, senza neppure il solito esame, il premio di 900 lire. Il giudizio della commissione di quel concorso formata dai professori della facoltà filologica dell'università romana è, mi sembra, da non trasandarsi.

Tale monografia, che in seguito l'autore non pago mai di sè stesso ritoccò tutta quanta,[4] a mio avviso

[1] *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* diretto dal Pitrè e dallo stesso Salomone-Marino. Vol. V, fasc. I; Gennaio-Marzo 1886; pag. 155.

[2] Anno 1885; vol. IV, pag.593-94.

[3] Anno 1886; vol. V, pag. 288-90.

[4] Cfr. il manoscritto che si trova nella segreteria dell'università romana con quello che sta presso la famiglia Castellani.

ha di lodevole questo: che brevemente e chiaramente espone i diversi pareri dei migliori critici intorno al secolo XVII, e con argomenti altrui e con argomenti propri collegati da sottili considerazioni combatte il vieto giudizio che, tranne la prosa scentifica toscana, nel seicento sia tutto seicentismo. Egli tende a ridurre il seicentismo al marinismo, ma un esatto giudizio sintetico non sarà possibile (così egli molto ragionevolmente conchiude la prima parte), finchè non avremo le monografie de' vari autori.

Da parte sua prende in esame, più che tutti gli scritti, l'opera poetica italiana, come la più importante, di Vincenzo da Filicaia, e giunge a queste conclusioni: i giudizi disparatissimi intorno al Filicaia son quasi tutti basati unicamente su le sue liriche politiche, come se queste fossero le cose migliori del poeta: ma consideratene tutte le poesie, consideratele in relazione con la sua vita per lo più solitaria, con i suoi sentimenti miti e religiosi, con i suoi studi prediletti degli antichi classici e del Petrarca, con le varie scuole letterarie, con il secolo ipocrita e fiacco, e vi persuaderete che tranne un po' di forma non vi può essere, e non v'è infatti, alcun che di lodevole in quelle poesie politiche. Molto migliori e per la forma e per il concetto sono le poesie morali e descrittive, e lo sarebbero in maggior grado, se l'autore non avesse la smania di moralizzare su tutto: ma dove il Filicaia merita non poche e sincere lodi, si è nella poesia religiosa ed elegiaca, in quella poesia che realmente sentiva.

***

Luigi Castellani seguitò a studiare alacremente, e nel giugno del 1883 conseguì presso la romana università la laurea in lettere con elogi speciali per la sua tesi scritta: *Di alcuni precedenti della lirica amorosa di Francesco Petrarca.* In essa il mio amico cercò di stabilire quanto deve il cantor di Laura ai lirici erotici di Provenza e d'Italia: e a qual meta sia giunto, percorrendo una via appena tracciata, lunga, faticosa, non serve ch'io riassuma, chè egli stesso ce lo dice brevemente nella *introduzione.*

È questo senza dubbio lo studio più profondo del Castellani; ma disgraziatamente (se togli la introduzione, apparecchiata per la stampa allorchè nelle vacanze estive dell'86 fummo a un punto di pubblicare in Roma un nuovo periodico letterario) disgraziatamente è lo studio che ben più degli altri avrebbe abbisognato di nuove cure da parte dell'autore. E ben lo sapeva questi, che ne' pochi mesi ancor vissuti corresse e ricorresse le sue minute, e da qualche appunto e da qualche segno si comprende che avrebbe corretto ancora.

Com'è naturale, per questo volume ho tenuto di tutto ciò scrupoloso conto, ma è stato indispensabile fare qualche cosetta di più. Senza dire delle mie note, accennerò a due innovazioni, le più ragguardevoli. In primo luogo, incoraggiato dall'esempio dell'autore, mi son preso l'arbitrio di tagliar fuori la

maggior parte delle ripetizioni (che presso gli originali non mancano) non solo da questa tesi, ma e dai versi e dalla monografia sul Filicaia: in secondo luogo sono stato costretto a svolgere quasi completamente la versificazione tanto provenzale quanto italiana, che il Castellani, forse per mancanza di tempo, avea si può dire, semplicemente tracciato, e che io per mettere il meno possibile le mani fra le cose degli altri avrei tolto assai volontieri, se l'opera non fosse restata monca. Non nascondo che mi sarebbe sembrato opportuno qualche altro cambiamento: aver procurato per esempio che si trovassero a confronto dei versi del Petrarca esclusivamente quei versi di Cino su la cui autenticità non si fosse dubitato, e aver trasportato in ultimo la *introduzione* ch'è per vero la conclusione della tesi; ma poichè tutto ciò avrebbe alterato l'opera dell'amico mio, cosa da me per nulla voluta, non l'ho tentato neppure.

Lo scritto del Castellani, lo ripeto, è lavoro non finito, ed io non che finirlo non ho avuto neppur la pretesa di migliorarlo; ma nutro fiducia che, qual esso sia, non tornerà svantaggioso ai critici petrarcheschi.

E non a questo punto doveva arrestarsi l'opera del Castellani intorno al nostro massimo lirico. Come risulta dalla introduzione, alla sua mente sorrideva l'idea di ricercare il Petrarca in mezzo al mondo dotto del secolo XIV, di seguirlo nelle sue indagini umanistiche, di udirlo ne' suoi studi greci, romani, cristiani, e così di giudicarlo con piena

coscienza di causa nella sua lirica d'amore. E forse non avrebbe trasandato le altre poesie, chè fra' suoi autografi si trova un esame delle disquisizioni intorno allo *Spirto gentil* (specialmente dell'ultima, la bella disquisizione di Francesco Torraca), dal qual esame gli risulta che la questione è sempre *sub iudice.*

Povero Luigi! Chi mai avrebbe sol immaginato che a te così pieno di volere, di studio, di vita, la morte avrebbe concesso appena di dare qualche sguardo insufficente alla tua tesi e a quella parte già mezzo svolta del tuo grandioso disegno la quale avrebbe determinato l'influenza del classicismo sul Petrarca?

Conseguita la laurea, il Castellani fece domanda al ministero della istruzione pubblica per una cattedra in un istituto classico. Gli fu conferita nel regio ginnasio di Reggio Calabria, ma egli come avea rifiutato il ginnasio del collegio Garopoli in Corigliano Calabro, dov'era stato spontaneamente chiamato, così rifiutò la scuola governativa tanto lontana da un centro che gli permettesse di proseguire i suoi studi prediletti, tanto lontana dalla famiglia dalla quale non erasi mai dipartito, tanto lontana dalla madre che amava di tenerissimo amore, e dalla quale era tenerissimamente riamato. Pur di rimanere in questa sua Roma, di cui era entusiasta, si appagò pel momento di un incarico nella regia scuola tecnica Federico Cesi.

La nuova occupazione non lo distrasse, come s'è veduto, da' suoi vecchi studi; nè lo distrasse da studi nuovi, come attesta la copia diplomatica, ch'egli dentro questi ultimi pochi mesi condusse ben avanti, del famoso e interessantissimo canzoniere barberino XLV. 47.

Sembra che il fato avversi la intiera pubblicazione di questo codice che a principiar dall'Allacci ed anche prima forse fu del continuo studiato e più volte dato in questa o in quella parte alla luce.

Per esortazione del professor Ernesto Monaci lo studiosissimo Enrico Molteni lo trascrisse completamente: non mancava che spedirlo ad una tipografia, quando nel 1880 l'egregio giovane morì a Milano, di ventiquattr'anni come il nostro amico, e tante sue fatiche morirono insieme con lui, non avendo la sua famiglia voluto concedere quel manoscritto.

Allorchè il Castellani decise di non lasciar più Roma, si accinse egli all'impresa con vero zelo e ardore; ma indarno, chè la morte per la seconda volta oppose nel bel mezzo del lavoro il suo veto. L'opera del Castellani si sta proseguendo ora da me, che ho tutta la volontà di compierla il più presto possibile e di pubblicarla con una prefazione, purchè la negra madonna sia tanto benigna, da non voler dimostrare a mie spese ch'eziandio ne' suoi regni *omne trinum est perfectum.*

***

Nei primi giorni d'aprile il Castellani fu impensatamente colpito da ileotifo, che dopo una lotta spietata di cinquanta giorni spense quel corpo robusto, quel carattere forte, quell'ingegno sottile, a ventiquattr'anni, il 28 maggio 1887. Ed ora riposa là, a Campo Verano, nel Pincetto, sotto un modesto monumento, genialmente disegnato dal professore Luca Seri, dove si legge questa iscrizione dettata dal professore Fabio Nannarelli:

A
Luigi Castellani
ROMANO
DOTTORE IN LETTERE
MORTO NEL RIGOGLIO DELLA GIOVINEZZA
QUANDO IL MONDO GLI SORRIDEVA
ATTENDENDO DAL SUO INGEGNO
I FRUTTI
DI CUI VEDEVA GIÀ I FIORI
I GENITORI E IL FRATELLO
INCONSOLABILI

—

N. XVIII FEBBRAIO MDCCCLXIII — M. XXVIII MAGGIO MDCCCLXXXVII

La sua perdita sollevò un coro di compianto e di lodi fra' suoi amici (egli sentiva l'amicizia quasi romanamente), che avea numerosi e affettuosi fra letterati, scenziati, artisti, insegnanti, impiegati, studenti, e coi quali solea passar le serate in geniali conversazioni. Giacomo Biondi ne ricordò le virtù nel *Popolo Romano*, e insieme con Dino Feliciangeli ne ordinò i manoscritti; Mosè Pace gli dedicò la sua

bella traduzione in versi sciolti del *Moisè* di Alfredo de Vigny;[1] Carlo Balboni ne modellò in gesso il semibusto; Pietro Zucchi con difficil maestria ne fermò le sembianze su la tela; tutti vollero con qualche ricordo manifestare alla famiglia il proprio dolore.

E la povera madre ha raccolte nel suo salottino tante prove di affetto verso il suo Gigi; ma non sente men crude per questo le ferite del suo cuore, non le sente men crude neppure con tutte le amorevolezze del suo Cesare, l'unico figlio superstite che dedica il tempo quasi esclusivamente agli studi medici e alle premure verso i genitori. Ai dolci conforti di lui la madre sospirando conchiude sempre lo stesso: Eh!... il povero Gigi... tanto non c'è più!

Prima di chiudere questi cenni sento il dovere di rendere vive grazie agl'illustri miei maestri Ernesto

[1] Pure il nostro carissimo Pace, in età ancora verde, il 13 settembre 1889 ci ha abbandonato! Ecco la sua epigrafe dedicatoria al Castellani:

ALLA CARA MEMORIA
DI
LUIGI CASTELLANI
RAPITO NEL FIORE DEGLI ANNI
ALLA FAMIGLIA AGLI AMICI
ALLA PATRIA
QUANDO
DALLA VASTA DOTTRINA
CON FORTI STUDI ACQUISTATA
SI ATTENDEVANO FRUTTI IMPERITURI
QUESTO CANTO
ADEMPIMENTO DI PROMESSA
TESTIMONIANZA DI AMICIZIA
VIVENTE OLTRETOMBA
CONSACRO

Monaci e Fabio Nannarelli, ai carissimi dottori Giacomo Biondi e Dino Feliciangeli e alla distinta famiglia Castellani, che vollero pubblicati da me questi *Scritti*, e che mi furono prodighi di consigli e di aiuti. È stata mia cura precipua di rispondere, per quanto mi è stato possibile, degnamente alla fiducia loro e al desiderio dei molti amici, che so attendono da parecchio tempo questo volume; ma se non vi fossi riuscito, acconsentano ch'io dica loro con Dante:

Vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore.

Roma, ottobre 1889.

NAZZARENO ANGELETTI.

PECCATI DI LICEO

Di pochi fiori ghirlandetta umile
tosto avvizzisti a lo spirar di aprile.

CANTO DI PRIMAVERA.

I.

Di mille gai color bella, sorride,
da l'etere lucente circonfusa,
la genitrice Terra del sorriso
di primavera. Ascende glorioso
di bellezza immortale il giovin Sole 5
per li infiniti campi de lo spazio,
e con l'ardore de' baci divini
l'antica e bella sposa, ne' vernali
sopori muta e squallida giacente,
a nove vite e nove opere desta, 10
fecondator possente: ella qual donna
a li ardori negata del marito
per lunghi dì remoto, ancor fiorente
d'anni e d'amore calda, ai fervorosi
abbracciamenti riede palpitante, 15
e un sovrumano fremito la corre.

×

Veleggiano nel ciel flammei raggianti,
da l'ôra suavissima portati,
stuoli di nuvoletti; e nel lucente
verde de le distese digradanti 20
de le convalli sonan le allegrie

de' variopinti augelli, brillan lieti
fra le bianco-stellate margherite
i fiocchi porporini de' papaveri,
e praticelli in fiore qua e là vibrano 25
vivi colori e tepidi profumi.
Giulivi trilli, lenti e carezzevoli
canti oscillan ne l'aria: agile e gaio
sal de le forosette lo stornello
squillando su da l'aie, e da le roride 30
pascure lungo, indefinito spandesi
il muggito de' tori revocanti
a i cozzi desïati le giovenche,
ed il latrar de' vigilanti cani
da i casolari e da le ville. Immane, 35
livida linea, a l'orizzonte stendesi
la giogaia apennina, d'onde lievi
le nebbie in trasparenze rosee sfumano;
e su i declivi arati, ove pompeggiano
i peschi a la gioconda fioritura, 40
ove scintillan come lame argentee
i rivi dolcemente mormoranti
fra 'l biondo rigoglio de' saliceti,
l'operoso villano il propiziante
inno a la dea florifera discioglie. 45

Io te d'amor proseguo, o sempiterna
allettatrice, che ridoni gicia
d'erbe e di fiori a i brulli prati. Appena
tu nel cielo apparisci risplendente,
ecco, riedono i campi a i gaudi usati, 50

e fuggon li aspri geli e le tempeste,
e a nuove lotte amor commove il core:
e le fanciulle scorron fra le mobili
distese de le zulle rosseggianti [1]
cupamente su' poggi, con le chiome 55
fluenti a l'aure, allegre come rondini
fra l'ondeggiar de' grani smeraldini.
Tu con mille promesse or ne lusinghi,
festante di giulivi epitalami,
d'imenei multiformi, di colori: 60
deh! sii propizia e su' frugiferenti
campi benigna e placida trasvola,
e versa copia di rugiade, e lungi
tieni le vastatrici ire di borea.

×

Quale sirena allettatrice, uscente 65
a fior de le raggianti onde, disvela
i vezzi del bel seno, tal dal sonno
sorgendo e da i vapor, città e villaggi
lancian li esigui campanili al sole.
L'allegra e balda gioventù novella, 70
percossa da la tua dolce potenza
spargitrice di gioia, or che fermenta
nel suo sangue vigor novo di vita,
a te i desiri, o vaga Flora, affida,
a te, che bella sei come Afrodite, 75
allor che da le spume, sorridendo,
surse del Ionio fulgida, incantevole

[1] *L'*Hedysarum coronarium *di Linneo, la* lupinella, *chiamata* sulla *e* zulla *in più luoghi delle Marche, ed anche in Toscana.* (*N. A.*)

di bellezza divina, e l'etra intorno
e le marine n'arsero d'amore.

×

O diva onnipossente, tu le garrule 80
vergini ognor più abbelli: ecco, or le vesti
da i leggiadri colori ne consentono
li agil contorni de le belle forme,
e nel solco del sen trepido, anelo
olezzi han le viole, e la bellezza 85
nova così per te grazia riceve;
ch'elle or son vaghe qual sei tu, che scorri
fra cerchi d'or ripieni di fantastici
splendori e visïon di paradiso,
eguali a' lievi sogni de le puberi 90
notti, che in cor lascian desio ineffabile.

×

Sbocciano le fanciulle a nova vita,
come le rose, a li aliti del zeffiro,
che inusitate ardenze nel virgineo
sangue a li arcani tuoi fascini desta; 95
ma su le rosee labbra è muto il canto,
chè le dorate immagini e i soavi
sogni d'amore, pieni di bisbigli,
di fremer d'ali d'angeli bacianti,
e i desiri che serpon ne le fibre 100
con deliziosi brividi, il pudore
soffoca dentro, e su dal cor non rompe
la strofe alata. Dicono le madri:
— Ecco che bella primavera schiudesi,

come giunchiglia de la luce al fremito, 105
e amor sorride e occhieggia da ogni cosa.
O d'amore anelanti nove vergini,
del novo cor non v'affidate a i palpiti;
caggion le rose, e restano le spine;
e spesso fra 'l candor de' gigli cela 110
l'astuto serpe le sue rabbie e i toschi;
spesso ne' marghi de' loquaci rivi
fra le soavi mammole trascina
il deforme ed immondo ventre il rospo.

Contempla tanta festa il bianco veglio. 115
e triste riandando li ineffabili
giorni fuggiti, una fulgente chioma,
un bacio, un bimbo, una gioia perduta,
qual chi disserra una tomba adorata,
— Oh! gaudi — esclama — sì presto vaniti. 120
Una festa gioconda è giovinezza,
dolce come l'amplesso de l'amore;
ma quasi un fiore, quasi una farfalla
sfoggiante oro e colori, presto giunge
al triste occaso, cui vecchiezza incalza. 125
Ride e folleggia, giovinetta eterna,
primavera, a la qual sorrisi novi
ha sempre il novo aprile; ma se a noi
de li anni la novella fioritura
cadde appassita, tu ben chieder puoi 130
a farmachi, ad impiastri ed a tinture
di falsa gioventù rosea apparenza
e nova primavera, che il tuo core
vecchio rimane, o amico, e il corpo marcio. —

II.

O tu, cui li anni in fior chieggono gioie, 135
chieggono amor, chieggon carezze e baci,
or lieto godi, perchè mai ne' tardi
frigidi giorni non ti morda crudo
il rimorso d'un tempo invan perduto.
Il fonte del piacer per molti rivi 140
versa copioso a i labbri sitibondi
liquore inebriante: e tu ne liba,
nè mai religïoso ti rattenga
timore, che ne attosca le gioconde
sorgenti de la vita. E tu ne liba. 145
Oh! la religïon mesta ch'ergea
simbol di sacrificio l'umil croce,
e da la terra li animi strappando,
con l'ardor d' infinita aspirazione
li rivolgeva a contemplar il cielo, 150
tutto copria di torpida tristezza,
fin l' immagin serena de la morte.
Oh del creato vaga primavera!
oh dee spiranti ambrosia, che scorreste
il mondo nel tripudio de la gioia 155
e de l'amore! a voi le umane genti
i fervidi desiri ed i begl' inni
a voi su l'ali del desio mandavano.

Vissero le chiomate sacre selve,
diletto albergo de l'agreste Pane: 160
vissero le sacrate fonti arrise

da la bellezza de le Ninfe, e i fiori
e l'erbe ebbero vita, e su le cose
stava di gioia inestinguibil riso
umanamente: e allor candida, eterea 165
scendea Diana da la biga, e il fiore
soave de le membra a un fortunato
mortale concedeva. Ebbero rito
d'are e di templi la Bellezza e Amore,
ch'esultante correva e cielo e terra; 170
ed Ebe, non mortale giovinetta,
dissetava li umani a la spumante
tazza di voluttà sempre ricolma.

E allora i latin padri, a le paure
ignoti e a li sgomenti, a i ferrei fati 175
cedean, guardando audacemente in faccia
la morte che, intristita, or fa spavento.
Allora il gladiator ferito a morte,
su la cruenta arena procombendo,
quasi statua marmorea, ultimo al sole 180
ed a l'imperator volgeva il guardo
ed il saluto: AVE, CAESAR; allora
se de' suoi giorni l'increscioso stame
troncar deliberava, i non clementi
fati affrettando, un console o un guerriero, 185
fra banchetti ed amori godea l'ore
postreme; e se, anco indetta l'atra diva
da sanguinoso imperator, picchiava
a senatorie od a patrizie porte,
ei sovra i molli pulvinar, ne l'orgie 190
di prodotte vigilie, non turbati

cogliean l'ora presente, i favolati
regni d'Averno quasi dispettando
e la premente notte. E te, o Petronio.
da le faccende usate non distolse 195
il pensier di staccarti a la vicenda
de' gaudi e de le cure de la vita:
come fanciul che ancora in fra' sollazzi
cede al sonno, che lieve a poco a poco
le palpebre socchiudegli, tu, o forte, 200
perivi lentamente, assaporando,
quasi piacer novissimo, la morte.

Noi senza fede in cor, noi, forti spiriti,
che demmo la scalata al paradiso,
pur morde arguto il dubbio, ed il terrore 205
de la novissima ora pur incalza.
Scheletro informe da le occhiaie vote,
sogghignando, la morte or ci sogguarda,
e le lunghe e scarnate man protende
a ghermirci, ed in alto a lei rifulge 210
de la falce fatale il bieco lampo.
Oh! bello era morir, quando scolpiasi
in su' memori marmi de li avelli
accanto a suo fratello, il sonno, cara
fanciulla, che con tenue soffio spegne 215
placidamente la vital favilla.
Allor non pio a le tombe era ornamento
un teschio ed un trofeo d'ossa corrose,
nè una funerea croce sollevava
su da le rigogliose erbe le braccia. 220

×

Oh! più che noi, degeneri figlioli,
che tanto ci affanniamo a disgombrare
i veli a la natura, Iside antica,
Iside eterna, e su le sorti umane
tendenti a l'alto come fiamma viva 225
opre dettammo innumere, ed i vanti
d'infallibil sapienza al ciel leviamo,
intendevan la vita e l'arte i Padri;
quella divina che meravigliose
cosmogonie dettava a li Arii, il forte 230
Suria invocanti sopra il gregge e i pascoli,
e la figlia del ciel, Uso leggiadra,
e la prole di Rudra onniveggente;
quella divina che a la Grecia vaga
rifulse maestosa e sorridente 235
ne li ampi fori, ne' templi, ne' portici,
fra le colonne dorie ed i pentelici
marmi; ed al Lazio, indomito ed austero,
da le usanze di Etruria ingentilito,
trasmigrava fra il cozzo sanguinoso 240
de l'armi e fra' trionfi: e come l'arte,
interprete sublime, era la vita:
bella, serena, un sogno di Saturno,
un' iride, un fantastico riflesso
de la favoleggiata età de l'oro. 245

×

E noi, cui arride la virtù del canto,
cui ancor de' patri iddii fremon gli spirti,
cinti le tempie d'edere e di rose,

fra 'l gorgoglio de' Cecubi mesciuti
e 'l rumor de le tazze inghirlandate, 250
noi preghiamo così: — Datene, o buoni,
o sani, o forti, le gioie serene
de la vita, e virtù ne le affannose
lotte de l'esistenza, e le ricchezze
liete, e formose femmine, e figlioli, 255
e fate che goderne ci sia dato
per cento e cento vaghe primavere

COLPO DI SOLE.

Il sol meridïano immenso folgora
l'ampie distese fulve; via pel piano,
fra selve dense di quercioli e meliche,
fugge serpendo il fiume marchigiano ;[1]

e, amoroso, a una bianca lavandaia
bagna il piè picciolino mormorando,
mentre su 'l greto di lucente ghiaia
va i panni sciorinati ella ammucchiando.

Arde di voluttà : le membra candide
con l'onda lieve lieve intorno cinge,
ne la persona desta molli fremiti,
e ne la piena del piacer la stringe.

Ebbra di sole, a i leni blandimenti
de le linfe un languor molle l'assale ;
l'avvince il fiume in pazzi abbracciamenti,
e in ampio coro cantan le cicale.

[1] Il Chiento, fiumicello in quel di Macerata.

NOCTULA.[1]

O sorcio alato, che rapidi tessi
sghembi voli per l'aer bruno ancora,
stridendo con que' sibili sommessi
qual lastra che un acuto stile sfiora,

ora, alfin cesserai da' voli spessi
per riedere a la tua buia dimora,
de le grotte ne li umidi recessi,
che il ciel di rosee tinte si colora.

Escon dal sonno i campi, il gallo innalza
il canto ne li sparsi casolari,
e fluttuan lungi come bianchi veli

i primi albori, e sorride ogni balza:
invido de li augelli tu dispari,
crepuscolare scorridor de' cieli.

---

[1] *Già pubblicato nell'* Ateneo marchigiano *di Macerata (1° febbraio 1882). La presente lezione varia per le correzioni e i cambiamenti fatti in massima parte dall'autore. (N. A.)*

PER AMICA SILENTIA LUNAE.[1]

Chi li può dire i fervidi entusiasmi
che nel cor mi fioriscono? Gli inseguo
come farfalle a volo, ed a' miei carmi
consegnarli mi studio; ma contorco
in dura strofe li agili pensieri.
Oh potessi ritrarli! Su dal core
baldi emergono i versi, quai gioconde
rondinelle per l'aer, ne' fantastici
crepuscoli lunari, ed io gli inseguo
come farfalle a volo; ma mi sfuggono
lungi ne li ampi azzurri, dove occhieggiano
miriadi di stelle, e ne la strofe
dura contorco li agili pensieri.
Oh potessi ritrarli! Allor sarei
anch'io poeta, chè mi diede un nume
il tenue spirto de le die Camene.
Oh divini silenzi de la notte,
oh fantastici albori de la luna,
oh ruscelli da i dolci mormorii.
oh sussurrar di fronde, oh immensa e bruna
natura, m'inducete entro ne l'anima
sconvolta quella pace ed armonia
ch'ora vi cinge! Oh potess'io ritrarvi,
io che d'entusïasmi ho piena l'anima,

---

[1] *Pubblicata il 1º di marzo del 1882 nell'*Ateneo marchigiano *di Macerata. Per la nostra lezione abbiamo tenuto conto dei lievi ritocchi dati in seguito qua e là dall'autore. (N. A.)*

vanenti pe' silenzi de la notte
ne li ampi azzurri, ove la luna ride!
Io gl'inseguii come farfalle a volo,
ma ratti mi fuggir, come al fanciullo
sen fuggir le farfalle via pel prato.
Me misero! chè indarno diemmi un nume
il tenue spirto de le die Camene.

FANTASIA DI MAGGIO.[1]

Te folleggiante pe' fioriti piani,
che cingon la graziosa tua casina,
seguii, quando coglievi i tulipani,
data le trecce a l'aura mattutina.

Le fantasie d'amore, i sogni vani
ch'esaltavan la tua bionda testina,
di', li ricordi? e li improvvisi e strani
capricci de la mente di bambina?

Dicevi: Vorrei scorrer le azzurrine
onde, sirena da l'amor portata,
per incantate e nitide marine;

e d'azzurro e d'amore inebrïata,
mille vorrei sognar cose carine,...
sognar, sognar,... del vivere oblïata.

---

[1] *Pubblicata dall'autore il 1° gennaio 1882 nell'*Ateneo marchigiano *di Macerata e in seguito ridotta alla presente lezione.* (*N. A.*)

I ROSPI.

Su la mota giallastra del pantano,
fra una selva di grige canne morte,
si trascinano i rospi piano piano,
e a voci rotte crocidano forte.

Che eterni seccatori! Io con insano
furor prendo una canna, e quelle torte
zampe percoto, che tentano invano
sottrarli da l'eccidio de la morte.

Fuggono, fuggon per la gialla mota,
ballonzolando rapidi, ma senza
requie su lor ratta la canna rota,

e insegue e sperde quella ria semenza;
torna in silenzio 'l prato, e l'aria immota
fiede il villan di flebile cadenza.

DEMONE TENTATOR!

Io ridirlo non so: talor serrati
li occhi ed il capo su le braccia chino,
s'apron pel tenebror cerchi dorati,
come se gitti a l'acqua un sassolino.

S'allargano e mi schiudon favolati
splendori su nel cielo ampio, turchino,
dove ridon le rose, ed incantati
olezzano verzier di gelsomino.

E una bionda fanciulla col candore
de le nevi del petto a sè m' invita,
e da li sfondi su per il fulgore

mi protende le braccia: Ecco, la vita,
la vita, mi sussurra, è ne l'amore;
godi de li anni la stagion fiorita!

AD UN AMICO.

[Improvvisato].

Tu mi dimandi: — Come passi l'ore,
o dolce amico, ne la capitale? —
Ecco, te lo dirò, non c'è poi male;
leggo i giornali e faccio un po' a l'amore.

Dal rosso *Fascio* al nero *Osservatore*
li scorro tutti con costanza eguale;
quanto a l'amor lo faccio per le scale,
e a quella serva e a questa do il mio core.

Così scorre la vita cheta cheta,
senza le febbri de l'ambizïone,
come di man ti scivola moneta;

tanto che mangio il doppio a colazione,
la digestion la faccio assai discreta,
e ingrasso, credi, con soddisfazione.

OH GIOVENTÙ!

I.

Arde dinanzi a me pallida e mite
la candela; silenzio è ne la stanza,
e fuori è un fitto affaticar di vite
ch'agita, nume eterno, la speranza.

Fanciullo audace, le selve fiorite
de la vita anch'io scorsi con baldanza
e intorno a me danzavano gradite
gioie ignorate una gioconda danza.

E quelle regïon fascinatrici
io scorsi a trotto, qual puledro ardente:
seguia, seguia le brune ammaliatrici

là, in caccia di piaceri col potente
robor, non domo da le ingannatrici
sirene, nel cospetto della gente.

II.

Or di tanta baldanza, or che mi resta?
La selva de la vita, omai sfiorita,
non sona de le gioie de la festa,
che l'anelante giovinezza invita.

Abbandonata a l'acque e a la tempesta,
la ghirlanda de' verdi anni marcita
giace, nè a' novi soli si ridesta
a i palpiti fecondi de la vita.

Una stanchezza ed uno sfinimento
grava il mio corpo stanco e illanguidito,
grava l'anima triste scoramento;

e piango, piango quell'ardor sopito,
piango il terrore dell'abbattimento,
piango il fiore de' verdi anni appassito.

LA MIA MUSA AD UN INSULTATORE.

Per te non brillerà giammai un sorriso
su le mie labbra a' baci tuoi negate,
non me d'amor vedrai commossa il viso
schiuderti gioie ed estasi ignorate,

come a' miei eletti, allora che improvviso,
agitante il mio nume, le inspirate
strofe a lor rompon dal petto conquiso
ne le forme dell'arte trionfate.

Tu non un fior corrai su queste cime
d'Elicona divino, dove alterno
la danza al canto che discende al core,

dove fra i lauri e l'acque alita eterno,
agitatore spirito sublime,
lo spirito de' carmi e de l'amore.

SOGNI! SOGNI!

Sogni adducenti al solitario letto
formose donne da i labbri procaci,
che mi si serran forte contr' al petto,
e co l'ardor mi soffocan de' baci,

sogni dorati, sogni lusinghieri,
oh qual felicità voi non mi date!
per voi a me ridon da li occhietti neri
donnine belle come belle fate.

Non mai davver nel mondo ne ho incontrate
così plastiche, vaghe e desïose,
co le chiome lucenti e profumate,
timide e ardenti come nove spose.

Posan presso di me, su l'origliere,
opulente beltà dal sen rotondo,
che m'invitan, bugiarde lusinghiere...
eppur sì belle non vi sono al mondo.

Io protendo le braccia, e con ardore
tento avvinghiarle al mio bollente petto;
ma sguizzan elle via dal letto fuore,
ed io mi struggo d'ira e di dispetto.

DI ALCUNI PRECEDENTI

DELLA LIRICA AMOROSA DI F. PETRARCA

INTRODUZIONE

> Credo che da questi raffronti si possa ricavare più adeguata notizia della poesia di messer Cino (per noi, del Petrarca) che non farebbesi da' soliti giudizi assoluti . . .
>
> Carducci.[1]

Ogni forma d'arte perfetta, come ogni grande conquista della scienza, tiene dietro ad una serie lunga di tentativi, di prove, di esperimenti, se non sempre felici, utili sempre, perchè spianano la via a chi viene poi. Studiare una forma d'arte solo nel suo massimo splendore, egli è come se un naturalista non considerasse di un organismo che il completo sviluppo.

Perchè la lirica volgare attingesse la sovrana bellezza che le conferì il Petrarca, non pochi tentativi furono necessari, e chi le diè una qualità, o ne svolse un aspetto, o l'arricchì di certe forme e modi, e chi d'altri; sinchè quell' ingegno divino la vestì di non prima raggiunta perfezione, dotandola di ciò che ancora le mancava. Quindi a spiegare la poesia del Petrarca è necessario vedere quanto egli deve a quelli che lo precedettero, cioè ricercare non pure i

[1] Prefazione alle *Rime di M. Cino da Pistoia.* Firenze, Barbèra, 1862; pag. XXVIII.

lirici di Provenza e d'Italia, ma quanto potè giovargli il grande amore e lo studio indefesso della risorgente latinità classica. Il che vale considerare il Petrarca come l'ultimo di una serie lunga di poeti, come colui che ne riassume, a così dire, lo spirito, che ne fonde il meglio, ed assorge ad una poesia originale, ma non senza preparazioni.

Molti sono gli studi su la lirica petrarchesca, ma pochi vanno esenti, anche i migliori, come ad esempio quelli del De Sanctis, dalla colpa di considerarla unicamente in sè e per sè, quasi splendido e maraviglioso edificio sorto improvvisamente di terra per arti maghe " a miracol mostrare „. Ma oggi la storia letteraria è, o vuol essere almeno per ora, meglio scienza che arte, meglio lavoro diligente di analisi che di sintesi, per le quali nel più de' casi mancano fino gli elementi. Per queste ragioni noi, pur non disconoscendo il merito grande di quegli studi. abbiamo osato tenere una via diversa.

In vero anche a' nostri giorni s'è fatto un gran discorrere d'influenza provenzale su i lirici nostri, ma o si son ripetuti da Italiani vieti giudizi. o da stranieri si è esagerato a più potere, senza che e i vieti giudizi e le esagerazioni fossero giustificate con prove; e non uno studio paziente per uscire da tali incertezze, non un lavoro che permettesse, dopo una disamina accurata dei fatti, affermare alcunchè di positivo. A noi è parso che un tal lavoro, per quanto modesto, qualche vantaggio fosse per arrecarlo, ed ecco in brevi parole i risultamenti che ne abbiamo ottenuto.

Dai primi illustratori ai critici più recenti tutta una tradizione letteraria ammette che il Petrarca in qualche modo abbia imitato i trovatori. Fra i tanti però che se ne sono occupati o hanno avuto occasione di discorrerne, due soli hanno fatto ricerche abbastanza rilevanti, il Tassoni ed il Galvani, i quali vengono a conclusioni opposte: l'uno nega ogni influenza provenzale sul Petrarca, l'altro l'ammette. Noi abbiamo rifatto il lavoro di questi due, ed abbiamo trovato non poco da aggiungere e da mutare. Al primo in vero una cultura provenzale anche mediocre faceva difetto, facevano anche difetto sicuri e copiosi materiali; il secondo si limitava a studiar solo una piccola parte del poeta. Le belle raccolte del Raynouard e del Mahn e qualche altra raccolta speciale, come ad esempio quella del Bartsch per Pietro Vidal, avemmo del continuo sott'occhio e leggemmo ed accuratamente esaminammo; tuttavia non osiamo affermare che forse molti e forse importantissimi confronti non ci siano sfuggiti. Ci parve acconcio partire da un doppio ordine di ricerche, studiare cioè nei Provenzali e nel Petrarca la materia e la forma; e per la prima intendemmo il contenuto poetico, nella seconda comprendemmo la lingua e la versificazione.

Tale il metodo, quali i risultati?

Quanto alla materia il Petrarca ricorda de' Provenzali certe frasi che erano nell'*ambiente* letterario de' tempi, qualche immagine, qualche pensiero, qualche similitudine, un certo modo di considerare e riguardare l'amore, di esaltare l'amante da cui viene

scienza e sapienza ecc.: ma un poeta caro e delicato, un poeta di que' veri il Petrarca in qualche luogo imitò veramente, Bernardo di Ventadorn.

Quanto ad una parte della forma, cioè alla lingua scarsi sono i provenzalismi nel Petrarca, e quelli che vi si trovano, v'erano per lo più entrati nell'anteriore periodo d'imitazione provenzale.

Quanto all'altra parte della forma, cioè alla versificazione, Dante è il primo (in tutti i poeti anteriori non ve n'ha traccia) che imiti da Arnaldo Daniello la sestina; il Petrarca ne segue l'esempio, e l'usa più largamente. Per le altre combinazioni metriche soltanto due schemi di canzone fra tutte le sue liriche sono diretta imitazione di Provenzali. A comprender ciò si tenga conto di un fatto notevole e disconosciuto o non abbastanza avvertito: quanto più noi risaliamo alle origini, tanto più troviamo disparità fra la metrica italiana e la provenzale. Per citare un esempio, la canzone provenzale ha sempre il commiato, commiato che manca alla canzone primitiva italiana e che vi compare con Guitton di Arezzo. Il Petrarca ha il più delle canzoni col commiato, che non manca ne' suoi predecessori, da Guittone in poi; ma ne ha pure due senza, ricollegandosi in questo alla vecchia maniera italiana. Quindi ci pare si possa affermare che la lirica petrarchesca svolga un sistema di versificazione abbastanza indipendente dalla provenzale, un sistema le cui linee generali rinveniva il poeta, per parlar solo dei più vicini a lui, in Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Dante Alighieri.

Compiuta così questa parte, a fare uno studio più completo dei precedenti di questa lirica maravigliosa, ricercammo fra i poeti italiani quelli che ci offrivano più spiccato un altro degli elementi della lirica petrarchesca. Notato col Monaci che i Provenzali svolsero la *fisiologia* e la *patologia* dell'amore,[1] osservammo come nel Petrarca si trovi un altro elemento che i Provenzali non gli potevano dare, perchè non l'ebbero se non in germe, un'analisi degli effetti dell'amore sull'anima innamorata, una specie di *spiritualismo* che ti si mostra anche all'uso frequente della parola *spirito, spiritello* ecc., quella che noi dicemmo *psicologia* dell'amore. Il quale nuovo elemento due specialmente introducono nell'arte, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia; il primo parve a noi come l'anello di passaggio fra il vecchio indirizzo filosofico e la nuova tendenza psicologica, nel secondo il passaggio ci parve compiuto.

Il Muratori, il Leopardi avean notato qualche luogo che il Petrarca aveva imitato da questi, ma il legame intimo non vedemmo che avessero rintracciato. Cino qualcosa toglie al Cavalcanti, come questi stesso gli aveva rimproverato, il Petrarca dell'uno e dell'altro si vale; prende poco al Fiorentino, interi concetti e versi interi al Pistoiese. E qui ci siamo fermati per ora.

Ma il nostro studio su la lirica d'amore del Petrarca non dee certo arrestarsi qui per due ragioni. Bastano questi elementi a giudicare della lirica del

---

[1] MONACI, *Da Bologna a Palermo*. Città di Castello, Lapi, 1884; pag. 17.

Petrarca? No, resta in primo luogo a ricercare che cosa e' ci ha messo di suo, quindi a rispondere a quello che si è chiesto in principio: quanto egli non deve ai poeti latini, che l'amore grande gli fece ricercare, e che egli studiò come nessun poeta prima di lui? Si esamini il Muratori, il Leopardi, l'Ambrosoli, il Carbone, che notarono quanti mai passi di poeti classici (e di Vergilio, e di Ovidio, e di Orazio, e di Properzio) non ti ricordi il canzoniere. Da ciò un altro studio, che abbraccia i seguenti quesiti:

1.° Quali erano le condizioni della cultura ne' tempi di mezzo e soprattutto al tempo del Petrarca?

2.° Che si leggeva allora negli studi, quale ia sorte dei poeti latini?

3.° Quali studi fece il Petrarca?

4.° Se il Petrarca attinse copiosamente alle fonti latine, potè attingere anche alle greche?

5.° Per quale mezzo conobbe le idee di Platone, quale fu la loro efficacia?

6.° Avito, Prudenzio, Giuvenco ecc. ecc. figurano accanto a Vergilio,[1] ad Ovidio, ad Orazio, e negli studi sono insieme letti e commentati: cio è noto, come pure è noto che il Petrarca imitò largamente questi poeti;[2] ma imitò anche quelli, o riuscì a purgare il filone d'oro della sua poesia da tale scoria?

7.° Quanto ed in che l'arte classica giovò al Petrarca?

---

[1] Comparetti, *Virgilio nel medio evo.* Livorno, Vigo, 1872; vol. I, pag. 168.

[2] Vedi il commento del Leopardi, le *Considerazioni* del Tassoni e qua e là il Muratori nel commento e nella *Perfetta poesia.*

8.° Quale influenza esercitarono su lui i padri della chiesa, come Agostino ed altri?

Prima di quest'ultimo quesito avremmo dovuto enunciarne un altro, le reminiscenze bibliche. Il nostro imitò talvolta i poeti biblici, ma per ciò non sapremmo che aggiungere al breve e bello studio del Foscolo nel suo *Saggio sopra la poesia del Petrarca.* [1]

---

[1] Foscolo, *Opere edite e postume.* Firenze, Le Monnier, 1850-62; vol. X, pagg. 46-48.

I.

INFLUENZA PROVENZALE

§ 1. — STUDI PRECEDENTI E NOZIONI GENERALI.

È opinione antica, avvalorata dal giudizio di letterati d'ogni tempo, che la lirica provenzale abbia avuto una qualche parte nella formazione della poesia del Petrarca. Quasi ai tempi stessi del poeta i primi che se ne occuparono, rintracciarono nel canzoniere versi simili ad altri di trovatori; il Bembo [1] nel secolo XVI spiegava taluni costrutti e modi del Petrarca come imitazione provenzale, ed una serie di parole della più schietta italianità credeva derivate dalla lingua provenzale. Così credea pure il Varchi,[2] il quale fra l'altro scriveva che "il Petrarca... si servì... de' poeti provenzali in molte cose „. Nel secolo seguente il Tassoni molti luoghi del Petrarca

[1] *Della volgar lingua*, lib. I. Nelle *Prose scelte*. Milano, Sonzogno, 1880; pagg. 151-55.

[2] L'*Ercolano*. Milano, Sonzogno, 1880; pagg. 142-46.

illustrava con passi di trovatori; ma riassumendo il risultato de' suoi studi, così conchiude: "De Prouenzali... come che io non me n'abbia quella piena contezza, che forse si conuerrebbe; sò nondimeno di poter menzognero con verità chiamare quel Giouanni di Nostradama Francese, che per piaggiar e' suoi, scrisse in quella sua raccolta di Vite; che 'l Petrarca nelle sue Rime, de' componimenti d'Arnaldo Daniello, di Pietro Ramondo, di Giraldo di Borneil, d'Amerigo di Pingulano (sic), d'Anselmo Faidit, di Guglielmo Figera, e di Pietro d'Aluernia, s'era seruito. Perciochè... non solamente furto alcuno di rilieuo non ho trouato: ma ne anche (son per dire) cosa degna, che vn' ingegno come quello del Petrarca se n'inuaghisse „.[1] L'opera del Tassoni accettava in gran parte il Muratori.[2] Per contrario Gianvincenzo Gravina giunse a credere che il Petrarca molti sonetti traducesse dai Provenzali.[3] Il De-

[1] *Considerazioni sopra le rime del Petrarca.* Modena, Cassiani, 16.9. Nelle prime pagine.

Poco dopo la morte del Castellani, pubblicò intorno a quest'opera del Tassoni un importante studio Orazio Bacci (Le "Considerazioni del Petrarca di Alessandro Tassoni.„ *Firenze, Loescher e Seeber, 1887); ma quasi nulla per il presente lavoro contiene, che non fosse dal Castellani conosciuto. Vedi specialmente della pubblicazione del Bacci la pag. 32 e segg. (N. A.)*

[2] *Le rime di F. P.... S'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate d'A. Tassoni, le annotazioni di G. Muzio, e le osservazioni di L. A. Muratori.* Venezia, Coleti, 1727.

[3] "Scrivendo adunque ad esempio de' Provenzali gl'Italiani in lingua propria volgare, avvenne che molte locuzioni e foggie di parlare da quelli traessero, e di simili colori il volgar nostro spargessero, per quanto ciascuno de' nostri scrittori si trovava imbevuto di quegli autori, che spesso, *come fe' in molti sonetti il Petrarca,* da' nostri scrittori in nostra lingua si traducevano „. Gravina, *Della ragion poetica.* Libro secondo, cap. VII. Nelle *Opere scelte.* Milano, Società tip. dei class. it., 1819; pag. 140. — È

nina[1] non dubitava "che qualche cosa egli togliesse dai poeti Provenzali, che ancor erano in grande riputazione allorchè egli andò in Avignone„. Pel Tiraboschi[2] il Petrarca ha preso dai Provenzali ciò che vi ha di meno bello nelle sue rime, cioè quei raffinati concetti e quelle idee astratte e quei sentimenti che non sono secondo natura, di cui essi si dilettavano. Il Galvani dedicava un capitolo della sua opera *Osservazioni sulla poesia de' trovatori*[3] ad alcuni confronti di questi col Petrarca; capitolo importantissimo. perchè in esso si giunge a conclusioni opposte a quelle del Tassoni. "Il Tassoni, sosteneva il Galvani, guardando le cose senza troppo sottili rispetti, e non vedendovi furti segnalati, potè dire che il Petrarca non imitò mai questi miei poeti di Provenza„: ma questa imitazione, se non s'intenda imitazione pedissequa, esiste.[4] Il Foscolo ammetteva che qua e là nel canzoniere s'incontrano "concetti tolti manifestamente dai Provenzali„.[5] Il De Sanctis affermava: "Vi sono momenti nella vita del Petrarca abbastanza tranquilli e prosaici... Allora riproduce la scuola de' Trovatori con tutt' i suoi difetti; in una forma eletta e vezzosa, che li pallia„.[6] Intanto un Francese, il signor Gidel, ave-

---

noto del resto che il Gravina in fatto di lettere non ha pronunciato i giudizi migliori. Vedi che ne pensava il Baretti: *La frusta letteraria*. Milano, Mussi, 1813; tomo I, pag. 13.

[1] *Discorso sopra le vicende della letteratura*. Napoli, 1792; tomo I, pag. 233.

[2] *Storia della letteratura italiana*. Milano, Società tip. dei class. it., 1822-26; tomo V, parte 2ª, pag. 816.

[3] Modena, Soliani, 1829; pag. 481 segg.

[4] Op. cit., pag. 487.

[5] *Saggio sopra la poesia del Petrarca*. Vol. cit., pag. 44.

[6] *Storia della letter. ital*. Napoli, Morano, 1879; vol. I, pag. 271.

va pubblicato un'operetta di scarso valore, in cui tentava mostrare come il Petrarca avesse tolto dai Provenzali. Prese a confutarlo con una certa vivacità Adolfo Bartoli nell'opera *I primi due secoli della letteratura italiana*, [1] notando come le pretese somiglianze non erano in fine che frasi di moda comuni alla società dei tempi di mezzo. Ma le osservazioni del professor di Firenze non toccavano che alcuni di questi raffronti, quelli letti dal signor Gidel, ed intanto i maggiori e ben più importanti del Tassoni e del Galvani sfuggivano al critico francese ed al dotto italiano. In fine il Carducci accennò di passaggio come il Petrarca "co' suoi predecessori lirici di Provenza... ha comuni sol l'argomento l'occasione e alcuni abiti esterni „. [2]

Non poteva a meno di non sentire l'influenza della letteratura provenzale il Petrarca, che per tanto tempo respirò le aure di Provenza. Andatovi a nove anni, vi trascorse intera la giovinezza. Stette da prima in Avignone, poi per quattro anni a Carpentras, studiandovi grammatica, dialettica e retorica, in seguito a Montpellier, dove dimorò altri quattro

[1] Milano, Vallardi. 1880; pag. 540 segg.

[2] *Petrarca e Boccaccio*. Roma, Perino, 1884; pag. 30.

Poco dopo che il Castellani aveva presentato questa tesi di laurea, il prof. Tommaso Casini *pubblicò il primo volume del* Manuale di letteratura italiana ad uso dei licei (*Firenze, Sansoni, 1886*), *dove commentando venti liriche amorose del Petrarca rilevò due e forse tre provenzalismi (pagg. 4, 24, 26), e fece tre raffronti, due dei quali già notati dal Tassoni, fra versi del nostro poeta e versi di trovatori (pagg. 4. 14, 37). Ricorderemo questi raffronti nei luoghi dovuti. V. pagg. 61, 65, 68. (N. A.)*

anni, studiando legge.[1] Se ne allontanò solo una volta per andare a Bologna,[2] ma dopo tre anni ritornò ad Avignone. Aveva allora ventidue anni. Quivi innamorò di Laura nel 1327, come appare dal verso:

Mille trecento ventisette appunto.[3]

Egli dunque la prima educazione, quelle prime idee, quelle prime impressioni del fanciullo sbocciante alla vita del pensiero, le quali lasciano un solco profondo, le ebbe in Provenza, dove anche s'accese il suo amore.

Egli poi lascerà questa terra per andar qua e là peregrinando, ma farà ritorno nel '35;[4] se ne allontanerà, ma dopo viaggi e lunghe dimore, essa lo accoglierà ancora.[5]

Quali erano allora le condizioni della letteratura provenzale? Nel secolo XIV la letteratura provenzale, dopo una bella e vivace fioritura, languiva

---

[1] " Octavum (annum egi) Pisis, nonum ac deinceps in Gallia Transalpina ad laevam Rhodani ripam; Avinio urbi nomen... Ibi igitur ventosissimi amnis ad ripam pueritiam sub parentibus, ac deinde sub vanitatibus meis adolescentiam totam egi, non tamen sine magnis digressionibus. Namque hoc tempore Carpentoras civitas parva et illi ad orientem proxima, quadriennio integro me habuit, inque his duabus aliquantulum Grammaticae, Dialecticae ac Rhetoricae quantum aetas potuit, didici . . . " (*Epistola ad posteros*. Vedi FRANCISCI PETRARCAE *epistolae* . . . studio et cura Iosephi Fracassetti. Firenze, Le Monnier, 1859-63; vol. I, pagg. 4-5).

[2] Dal 1323 al 1326. — Proprio nel 1325 un maestro Vitale leggeva nello studio bolognese Tullio e le Metamorfosi (TIRABOSCHI, op. e ediz. citt.; tom. V, parte 1ª, pagg. 79-80).

[3] Son. 157.

[4] *Familiares*, lib. III, ep. II.

[5] Per es. nel '45. V. *Famil.*, lib. XXIV, ep. IV.

appassita nelle liriche di trovatori, che se non si possono dire addirittura spregevoli, non hanno niente che ricordi la bella arte di Bernardo di Ventadorn, di Arnaldo Daniello, di Bertram dal Bornio, di Giraldo di Borneil, di Folchetto ecc.

Certo, i trovatori a lui più vicini o a lui contemporanei come Arnaldo Vidal, Lunel di Monteg, Raimondo di Cornet, Pons di Prinhac, Huc del Valat ecc., dovè il Petrarca conoscerli, ma non pare ne facesse gran conto, se neppure li nomina nè nel canzoniere, nè altrove; se meno dei versi di altri possono i loro versi essere ravvicinati a qualche passo del canzoniere.

Ma i trovatori del buon tempo, del secolo d'oro, dovevano essere rimasti popolari e famosi in Provenza, se lo erano in Italia,[1] e questi soprattutto il Petrarca dovè sin dalla prima giovinezza leggere e studiare. Ne troviamo una prova nella nota rassegna

[1] Essi tanto furono letti e gustati in Italia, che vennero imitati spesso da' poeti anteriori al *dolce stil novo*. Vedi i raffronti del Gaspary in *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Iahrhunderts*. Berlin, 1878. Tale opera però è da accogliere per questa parte non ciecamente, potendosi su di essa fare molte osservazioni simili a quella che fa il Monaci in *Da Bologna a Palermo* (ed. cit.) a pag. 13, nota 2.

Dante fa gran lode di Arnaldo Daniello (*De vulgari eloquentia*, lib. II, capp. 2, 6. 10, 13; e *Purgatorio*, XXVI, 115 segg.), e lo imita nelle liriche (Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*. Halle, Max Niemeyer, 1883; pag. 46); ricorda Bertram dal Bornio (*De vulg. el*, lib. II. cap. 2: puoi anche vedere *Inferno*, XXVIII, 118 segg.), Folchetto di Marsiglia (*De vulg. el.*, lib. II, cap. 6; e *Paradiso*, IX, 82 sgg.), Giraldo di Borneil (*De vulg. el.*, lib. I, cap. 9 e lib. II, capp. 2, 5, 6; e *Purg.*, XXVI, 120: quel di Lemosi), Amerigo di Belinoi (*De vulg. el.*, lib. II. capp. 6, 12), Amerigo di Pegulhan (*De vulg. el.*. lib. II. cap. 6) ed un Italiano, Sordello (*De vulg. el.*, lib. I, cap. 15; *Purg.*, VI. 74).

del quarto de' *Trionfi*:[1] tutti, ed è naturale avendo egli scelto i migliori, son lodati; ora, se la lode non è distribuita a caso, deve averli letti. E avremmo un altro argomento validissimo dello studio che fece il Petrarca dei Provenzali, se fosse certo quel che comunemente si crede, se fosse certo ch'egli possedette e annotò uno dei più importanti canzonieri occitanici, che ora si conserva nella biblioteca nazionale di Parigi, il codice K del Bartsch.[2] Che cosa contiene questo codice? Poesie dei migliori trovatori: di Pietro d'Alvernia, di Raimondo di Miraval, di Amerigo di Belinoi, di Gaucelm Faidit, di Uc di Saint Cir, di Amerigo di Pegulhan, di Folchetto, di Arnaldo Daniello, di Rambaldo di Vaqueiras[3] ecc. ecc.

Proviamoci a veder quanto deve il nostro poeta a ciascuno dei nominati trovatori.

---

[1] Versi 38-55.

> .... e poi v'era un drappello
> Di portamenti e di volgari strani.
> Fra tutti il primo Arnaldo Daniello,
> Gran maestro d'amor; ch'alla sua terra
> Ancor fa onor col suo dir novo e bello.
> Eranvi quei ch'Amor sì leve afferra,
> L'un Pietro e l'altro; e 'l men famoso Arnaldo;
> E quei che fur conquisi con più guerra.
> I' dico l'uno e l'altro Raimbaldo,
> Che cantò pur Beatrice in Monferrato;
> E 'l vecchio Pier d'Alvernia con Giraldo;
> Folchetto, ch'a Marsiglia il nome ha dato,
> Ed a Genova tolto, ed all'estremo
> Cangiò per miglior patria abito e stato;
> Gianfrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo
> A cercar la sua morte; e quel Guglielmo
> Che per cantare ha 'l fior de' suoi dì scemo;
> Amerigo, Bernardo, Ugo ed Anselmo.

[2] *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*. Elberfeld, 1872; pag. 28.

[3] Mahn, *Gedichte der Troubadours*. Berlino, 1856 — 73.

§ 2. — LA MATERIA.

I. Lirica amorosa.

Quale è il carattere della lirica provenzale amorosa? come tratta l'amore?

Qui c' imbattiamo in due opinioni, che peccano entrambe d'esagerazione in senso opposto. L'una che la dice vuota di contenuto, priva d'ispirazione e di sentimento, un giuoco dello spirito;[1] l'altra affermante che l'amore dei Provenzali trasmoda presso che sempre in una specie di estasi contemplativa, che è, come l'amore del Petrarca, un ascetismo d'amore.[2] A noi, con tutto il rispetto dovuto ai due illustri critici che hanno tali opinioni, sembra che s'abbia a tenere una via di mezzo. La lirica in Provenza si svolge nelle corti ed è essenzialmente cavalleresca; gentiluomini e cavalieri compongono le loro poesie in lode della dama o delle dame che in questi centri di attività trovadorica più splendono per nobiltà e bellezza, e così il signore come l'umile figlio del popolo (ricorda Bernardo di Ventadorn)

---

[1] " Prendete pure qualunque dei trovatori: ci troverete forma ritmica elegante, studio accurato di magistero artistico; ma sotto quelle frasi vi mancherà il contenuto; ma quelle loro donne vi sfumeranno come larve, come ombre, come nebbia; ma vi troverete in un mondo dove tutto viene dal cervello e nulla dal cuore; dove non c'è mai sentimento, ma sempre giuoco di spirito ". BARTOLI, op. cit.; pagg. 546-47.

[2] GRAF, *Provenza ed Italia*. Loescher, 1878; pagg. 15-16.

prendono parte a questa gara poetica.[1] Ma i più dei trovatori non son certo duchi e baroni: accolti in corte,[2] essi debbono riguardare la dama come loro signora,[3] e la esalteranno in mille guise, ne saranno i cavalieri, se ne fingeranno spesso gli amanti (perchè non c'è modo migliore di esaltare una donna che fingersene innamorati, che finger di sospirare e piangere per lei), e talvolta ne innamoreranno davvero.

Del resto era un dovere per un trovatore di aver una donna da celebrare.[4]

Si prendano le biografie dei trovatori: i più vivono nel castello di qualche signore, tutti innamorano della castellana. Ricorda Pietro Vidal,[5] Pietro Rogier,[6] Guglielmo di Cabestaing,[7] Bernardo di Ventadorn,[8] Folchetto,[9] Bertram dal Bornio,[10] ecc. Tutti questi amano, e taluni anche fingono di amare donne d'altri non solo, ma donne alto locate, troppo

---

[1] FAURIEL, *Histoire de la poésie provençale*. Paris, Labitte, 1846; cap. XV.

[2] Ricordo fra le più famose le corti di Provenza sotto Raimondo Berengario III, Alfonso II, Raimondo Berengario IV; di Tolosa sotto Raimondo V; di Montpellier sotto Raimondo VIII; di Marsiglia sotto i propri visconti ecc.

[3] Questo dice delle signore italiane il Tiraboschi (op. cit., tom. IV, pag. 522): " ... Le principesse e le dame italiane col proteggere e favorire i poeti provenzali ottenevano insieme di essere co' versi lor celebrate ".

[4] PAPON, *Histoire générale de Provence*. Paris, Montard, 1777-86; tom. II, pag. 247.

[5] MAHN, *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache*. Berlin, 1846-53; vol. I, pag. 216.

[6] Op. e vol. cit., pag. 116.

[7] Op. e vol cit., pag. 104.

[8] Op. e vol. cit., pag. 10.

[9] Op. e vol. cit., pag. 315.

[10] Op. e vol. cit., pag. 255.

in alto pel loro stato. Profferiscono il cuore a quelle superbe madonne, ma ad esse rado piace

Mirar si basso con la mente altera.[1]

È vero che tutto ciò in quella società poco importava, ma non derivava meno per questo a tale amore una nota particolare, l'umiltà, l'ossequio, la devozione,[2] nota che improntèrà anche la nostra lirica dal Cavalcanti al Petrarca, e sarà uno dei legami fra la poesia trovadorica e l'italiana.

Talvolta questi trovatori, procedendo in audacia, giungono a qualche fine pratico; tal'altra i loro sono sospiri puramente platonici.

Quando noi leggiamo che Folchetto di Marsiglia "entendia se en la molher del sieu senhor EN Barral„, ma si guardava bene che questo amore altri sapesse, perchè, essendo la moglie del suo signore, "li fora tengut a gran felonia„, è impossibile parlare di moda. Similmente, quando leggiamo che Bernardo di Ventadorn innamora della moglie del visconte di Ventadorn (e s'enamoret de lui et el de

[1] Petrarca, sonetto 17.

[2] È anche da notare che l'ideale della donna era rialzato per la diffusione delle idee platoniche. Si ricordi che la letteratura provenzale incomincia nel sec. X con un poema didattico su Boezio; il che dimostra che questo filosofo, per divenire oggetto di canto, doveva essere molto conosciuto. Ciò sappiamo anche d'altra parte. La sua celebrità nel medio evo fu grandissima, e il fondamento a questa celebrità lo porgeva il trattato *De consolatione philosophiae*, che fu tradotto e ritradotto (Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*. Torino, Loescher, 1882-83; vol II, pag. 322 segg.). Ora Boezio ha una teoria su l'amore conforme alla platonica (lib. III. cap. VII; pag. 64 dell'ediz. di Lipsia, Teubner, 1871): "Quid autem de corporis uoluptatibus loquar ecc.„

la domna), e che scoperto dal marito è costretto a fuggire; e riparato presso la duchessa di Normandia, innamora di questa, e la storia si ripete, si può conchiudere che anche qui il giuoco era tutt'altro che innocente, e che il trovatore faceva anche lui un po' il don Giovanni. E un don Giovanni più innocente, un don Giovanni in gran parte platonico, è Pietro Vidal che "entendia en totas las bonas donas que vezia, e totas las pregava d'amor„. La storia del bacio è troppo nota perchè io qui la ripeta. Di Guglielmo conte di Poitiers si dice che fu uno "dels maiors trichadors de dompnas,... et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas„.[1] Di Sordello non occorre parlare. Pietro Rogier va alla corte di Narbona ed innamora di Esmeralda di Narbona, "e si fon cregut qu' el agues d'ella joi d'amor„. Ma non mancano eccezioni, quali Gianfrè Rudel, Giraldo di Borneil ed altri. Spesso la moda d'un amore casto, platonico trattiene qualcuno, tutt' altro che platonico nella pratica della vita come Sordello, dallo scrivere cose poco caste. Tuttavia si vegga, quando la passione la commuove, che cosa è capace di scrivere una donna che ha marito, Beatrice contessa di Die, al suo amante.[2]

Tale, in rapidissimi tocchi, l'*ambiente,* tali gli uomini; quale la poesia? L'amore che questa poesia esprimeva, doveva essere, per quanto abbiamo detto, un misto di sensualità e di idealità, di vero e di falso,

---

[1] Mahn, op. e vol. citt., pag. 1.

[2] Mahn, op. e vol. citt., pagg. 87-88; la poesia che comincia: *Estat ai en gran consirier.*

di umano e di artificiale. Guglielmo IX ad es. è in gran parte sensuale,[1] Giraldo di Borneil è tutto squisitezza ed idealità,[2] Bernardo di Ventadorn è un po' dell'uno e dell'altro,[3] freddo ed incolore è Pietro d'Alvernia,[4] privo d'ispirazione Gaucelm Faidit.[5] E ci pare ozioso moltiplicare gli esempi.

---

[1] Nota la poesia

En Alvernhe, part Lemozi

in MAHN, op. e vol. citt., pag. 5; vedi pure la pag. 2 ecc.

[2] V. le sue poesie in MAHN, op. e vol. citt., pag. 184 seg. "Giraud de Borneil c' est incontestablement.... le plus distingué des troubadours; celui qui a le plus ennobli le ton de la poésie provençale, qui en a plus idéalisé le caractère„. (FAURIEL, op. cit., vol. II, pag. 41).

[3] " La nature avait comblé Bernard de ses dons les plus rares: elle lui avait donné . ..tous les talents alors requis pour faire un poëte; une imagination vive et délicate, une oreille exquise„. (FAURIEL, op. e vol. citt., pag. 21). Non riporterò che un passo un poco, dirò così, spinto (MAHN, vol. I, pag. 12):

E baizera 'lh la boca de totz seinhs,
Si que dos mes hi paregra lo seings.

Ed ha in talune poesie strofe squisite per sentimenti e fattura, ed è poi il poeta gentile dell'usignuolo. — V. MAHN, op. e vol. citt., a pagg. 19, 21, 23, 33.

[4] Trovammo dell'opinione nostra una conferma nel FAURIEL (op. e vol. citt., pag. 12): "il manque d' imagination et de sensibilité„, ed invano cercheresti nelle sue poesie " une ombre d' individualité„.

[5] Nelle sue poesie " rien n'y est inspiré, rien n'y part d' un sentiment propre: tout y est imitation et calcul „. (FAURIEL, op. e vol. citt., pag. 44).

II. Trovatori che il Petrarca nomina nel IV de' Trionfi.

1. *Fra tutti il primo*

ARNALDO DANIELLO.

Il più famoso e lodato de' trovatori.[1] Nel Canello si possono leggere le ragioni per le quali Dante e il Petrarca han fatto tanta stima di un poeta, che il Fauriel non ha esitato a giudicare "dépourvu d'imagination et de sentiment„.[2]

Arnaldo è un vero seicentista, un bizantino, un fabbricatore di *caras rimas* e di giochetti, i quali, come ad esempio fra *ongla* e *oncle*, poterono piacere al Petrarca, che tanto scherzò con *Laura*, *l'aura* e il *lauro*.[3] Delle relazioni fra questi due poeti, per quel che riguarda la materia della loro lirica, il Canello giustamente scrive: "Ben poco del contenuto del canzoniere petrarchesco si può dir derivato dalle liriche d'Arnaldo„.[4] Il Canello crede pure che la nota sensuale nel Petrarca[5] sia un riflesso della poesia di

---

[1] Intorno alla sua fama v. CANELLO, op. cit., pag. 38 e segg.
[2] Op. e vol. citt., pag. 41.
[3] Ricorda per es. il principio del sonetto 188:

Laura, che 'l verde lauro e l'aureo crine.

[4] Op. cit., pag. 51.
[5]

Con lei foss'io da che si parte il sole,
E non ci vedess'altri che le stelle;
Sol una notte; e mai non fosse l'alba.
(Sestina I).

Con essa (Luna) e con Amor in quella piaggia
Sola (Laura) venisse a stars'ivi una notte;
E 'l dì si stesse e 'l Sol sempre nell'onde.
(Sestina VII).

questo trovatore; ma a noi tale opinione non par da accettare, tanto ci sembra naturale che in qualche momento certi desidèri meno che casti possano sorgere anche in un amatore platonico. È un motivo poetico così naturale e spontaneo, che è ripetutissimo nella poesia orale dei volghi italiani.[1]

Di Arnaldo il Petrarca riporta nella quinta canzone il verso

Drez et razon es qu'ieu chan e m demori.

Ed ora qualche confronto. L'amante, non compensato ed anche maltrattato, non dee rinunziare ad amar la bella crudele.

Ges pel maltrag quei soferi
De ben amar no m destoli.[2]

Lagrime adunque che dagli occhi versi
Per quelle che nel manco
Lato mi bagna chi primier s'accorse,
Quadrella, del voler mio non mi svoglia.[3]

Questo riavvicinamento è del Tassoni, che riporta i due versi di Arnaldo senza alcuna considerazione,

[1] V. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*. Livorno, Vigo, 1878; pagg. 25-28. Lo trovi in un canto veneto, monferrino, toscano, romano, del qual ultimo riporteremo un verso:

Questa notte per me duri cent'anni!

Noi abbiamo raccolto un canto marchegiano, in cui questo pensiero è espresso anche con maggiore efficacia:

'sta notte per nu' fosce mij'anni!
'sta notte per nu' fosce 'n eternu!

In seguito il Castellani pubblicò il canto con alcune illustrazioni, e l'uno e le altre possono leggersi anche in questo volume a pag. 208 seg. (N. A.)

[2] Mahn, op. cit., II, 74.

[3] Petrarca, canzone II, stanza 5.

con vari errori, del resto scusabili, e al solito senza citazione di luogo. È questa una imitazione? Non ci pare, poichè tal sentenza si trova formulata nelle mille copie del codice di amore;[1] ma una cosa prova il raffronto, ed è che quell'istesso codice vigeva anche nella repubblica de' poeti.[2]

Del Tassoni è pure quest'altro confronto:

E quan la vei non sai, tan lai que dire.[3]
Tanto le ho a dir che 'ncominciar non oso.[4]

Qualche similitudine però sembra tolta da questo trovatore:

Eu son Arnautz qu'amas l'aura
E catz la lebr' ab lo bueu.[5]

---

[1] V. per es. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours* (Paris, Didot, 1816-21; tom. II e III), e le canzoni IV, VIII, XII ecc. del Daniello nell'ediz. cit. del Canello, il quale a pag. 13 scrive: " Chi poi volesse ricavare dalle poche liriche amorose (del Daniello) tutta quanta un'*Ars amandi* cavalleresca, potrebbe farlo di leggeri ".

[2] Questo concetto è comune a molti trovatori. V. Gaspary, op. cit., pag. 25 segg.

[3] Op. cit., pag. 243. Il Mahn (II, 75) legge *tant l'am* invece di *tan lai,* e con questa lezione il confronto perde molto, ma il Canello nell'ediz. critica di Arnaldo legge (pag. 115) *tant l'ai.*

[4] Petrarca, son. 117. Il Galvani (op. cit., pag. 491) ricorda anche il sonetto seguente del Petrarca, e il verso precedente del Daniello:

C'ades ses lieis dic a lieis cochos motz.

Il Daniello poi seguita:

D'autras vezer sui secs e d'auzir sors;

e il Tassoni (op. cit., pag. 291) leggendo: *En autras res soi cecs* ecc., confronta questo verso con quello del Petrarca (son. 158):

Cieco e stanco ad ogni altro ch'al mio danno.

Tolta la sconciatura del Tassoni, sparisce anche l'imitazione.

[5] Mahn, II, 74.

Ed una cerva errante e fuggitiva
Caccio con un bue zoppo e 'nfermo e lento.[1]

E altrove:

Quan cassava lebre ab lo bov.[2]

E col bue zoppo andrem cacciando l'aura.[3]

Quei due epiteti nel sonetto del Petrarca sono un di più. Il bue è di per sè lento, e non è mestieri che sia zoppo, perchè non gli venga fatto di raggiungere una cerva. E giacchè siamo con le similitudini, notiamone un'altra:

Aissi cum fai l'efans denan la verja.[4]

Ch'i' fuggo lor come fanciul la verga.[5]

Al Tassoni la similitudine petrarchesca non par nè bella nè dignitosa,[6] ma gli è sfuggito che fu tolta da Arnaldo.

2. *Eranvi quei ch' Amor sì leve afferra,*
L'un Pietro...

PIETRO VIDAL.[7]

Circostanze somiglianti e moda di scuola spingono i due poeti ad imprecare contro Amore:

Fals lauzengiers desleals.[8]

---

[1] Petrarca, son. 158.
[2] Mahn. II. 79.
[3] Petrarca. sest. 8. Questi raffronti furono già notati dal Tassoni, dal Galvani, dal Canello.
[4] Mahn. II. 79.
[5] Petrarca, son. 25.
[6] Op. cit., pag. 87.
[7] Bartsch, *Peire Vidal's Lieder*. Berlino, 1857.
[8] Tassoni, op. cit., pag. 447.

Per servir questo lusinghier crudele![1]

Ed ecco un concetto comune ai due poeti:

E s' eu sai ren dir ni faire,
Ilh n'aya 'l grat, que sciensa
M'a donat e conoissensa,
Per qu'eu sui gays e chantaire,
E tot quan fauc d'avinen
Ai del seu bel cors plazen, ecc.[2]

Onde s'alcun bel frutto
Nasce di me, da voi vien prima il seme.
Io per me son quasi un terreno asciutto,
Cólto da voi; e 'l pregio è vostro in tutto.[3]

Il signor Gidel già ricordato dice che in questi versi il Petrarca ha imitato il Vidal ed altri trovatori, che hanno lo stesso concetto. " Ma lo scrittore francese, osserva il professor Bartoli, pare che ignorasse che un tale pensiero non era davvero un furto fatto ai trovatori, perchè non era, come in quelli, una frase di moda, un complimento obbligato; ma era invece nel Petrarca un sentimento vero, tanto vero e profondo, che„ si trova anche "nel libro dove il Petrarca fu più sincero,... nel Secretum... Dovremmo noi supporre che anche scrivendo il Secretum, il Petrarca pensasse a Pier Vidal?„[4]

Che il Gidel, parlando d'imitazione, siasi inoltrato troppo, sembra a noi pure; ma ci sembra anche che il Bartoli, alla sua volta, siasi inoltrato troppo poco, perchè i versi or or riferiti non sono i soli in cui si esprimono pensieri di moda, di scuola, comuni

[1] Petrarca, canz. 7 in morte, st. 2.
[2] Bartsch, op. cit.
[3] Petrarca, canz. 6 in vita, st. 7.
[4] Bartoli, op. cit., pag. 541.

presso i trovatori. Già. nel trattare del Daniello, abbiamo veduto qualche esempio, qui ne riporteremo un altro, e in seguito ne troveremo altri ancora. Nel Petrarca ricorre spesso il seguente pensiero. che esprimeremo coi versi del Vidal,[1] ma che non manca in altri poeti provenzali:

> Mais am ab leis mescabar
> Qu'ab autra joi conquistar.

Queste frasi generali, che mostrano non solo la moda, la scuola. ma una data moda, una data scuola, (poichè non son tali che le pronunzierebbero gli uomini nelle stesse circostanze in ogni tempo e luogo), queste frasi generali, in cui l'uomo nega quasi sempre sè stesso, non mostrerebbero anch' esse la derivazione, per qualche cosa, del Petrarca dai poeti di Provenza?

3. *L'un Pietro e l'altro,*

PIETRO ROGIER.

" Dans les pièces amoureuses de Pierre Roger, je ne trouve rien d'assez saillant pour mériter d'être cité,,.[2]

Di lui riporteremo solo un passo. il cui concetto abbiamo già riscontrato in Pietro Vidal: [3]

> per que sapchatz be que vers es
> quel bon qu'eu dic tot ai de leis.[4]

---

[1] Bartsch, op. cit., nella poesia *Pos tornatz...*

[2] Fauriel, op. e vol. citt., pag. 42.

[3] Vedi sopra a pag. 51.

[4] Bartsch, *Chrestomathie provençale*. Elberfeld, Friderchs, 1880; col. 81.

4. ... *e 'l men famoso Arnaldo,*

ARNALDO DI MARUEIL.[1]

Dalle poesie di questo trovatore "remarquables par la grâce et la tendresse„[2] è dato raccorre qualcosa di più. Abbiamo veduto come Pietro Vidal e Pietro Rogier abbian cantato che, se sanno far qualche cosa di bello, lo debbono alla loro amante, la quale ha dato loro *sciensa* e *conoissensa.*[3] Così Arnaldo di Marueil:

> La grans beutatz e 'l fis ensenhamens
> E 'l verais pretz....
> Mi donan gienh de chantar e sciensa.[4]

Quindi si noti:

> Tant doussament que 'a pietat sia moguda.[5]
>
> .... sospiri
> Sì dolcemente che mercè m'impetre.[6]
>
> E plaisili mais morir per vos,
> Que per autra viuer ioios ;[7]

e ancora:

> Mais vos am ab cor clar,
> Si puesc merce trobar,
> Qu'ab autra gazanhar.[8]

---

[1] MAHN, *Die Werke,* I, 147.

[2] FAURIEL, op. cit., II, 47.

[3] Vedi sopra a pag. 51 e 52.

[4] MAHN, I, 150.

[5] TASSONI, pag. 190. — Nel Mahn e nel Raynouard non ho potuto ritrovar questo verso.

E neppure a me è riuscito. Forse attribuito dalle fonti del Tassoni ad Arnaldo di Marueil, è invece di qualche altro trovatore. (*N. A.*)

[6] PETRARCA, canz. XI, stanza 3.

[7] TASSONI, pag. 248.

[8] MAHN, I, 149.

Pur mi consola che languir per lei
Meglio è che gioir d'altra.[1]

Ai las! qu'en er si no m secor?
Non als mas deziran morrai.[2]

.... pur com'io soglie,
Il meglio è ch'io mi mora amando e taccia.[3]

Tot jorn suefr aital batalha
Ma la nueg trag pejor trebalha.

Tutto 'l dì piango; e poi la notte, quando
Prendon riposo i miseri mortali,
Trovom' in pianto e raddoppiarsi i mali.[4]

Mon cor, qu'es lai vostr'ostaliers.

La Donna che 'l mio cor nel viso porta.[5]

5. *I' dico l'uno.... Raimbaldo,*

RAIMBALDO III conte D'ORANGE.

Anche in questo troviamo il solito repertorio di espressioni amorose:

Viure m'es greu, ni morir no m sap bo.
Que farai doncx? amarai ma enemia? [6]

Anche per lui l'amante è una nemica, e come gli altri in genere, non solo non è corrisposto, ma la sua

[1] Petrarca. son. 122. Cfr. sopra, a pag. 52, Pietro Vidal.
[2] Questo raffronto e i due seguenti son del Galvani. Op. cit., pag. 490 e 242.
[3] Petrarca, son. 119.
[4] Petrarca, son. 161.
[5] Petrarca, son. 75.
[6] Mahn, I, 68.

donna l'ha in disdegno; anche per lui l'amore è servire:

> Domna, 'l tortz qu'ieu vos ai servitz,
> Per que vos m'avetz en desdeing.[1]

6. *I' dico... l'altro Raimbaldo,*

RAIMBALDO DI VAQUEIRAS.[2]

Il Tassoni, a proposito della quinta canzone del Petrarca, nota che il frapporre versi altrui nelle proprie rime fu prima usato da questo trovatore;[3] allusione al famoso contrasto bilingue, in cui Raimbaldo dichiara il suo amore alla fiera Genovese.[4] Anche per lui l'amante (Beatrice, figlia di Guglielmo il vecchio di Monferrato) è crudele, e la chiama *la bella fellona,*

> Que m tolt tot gaug, e tota ira m dona.[5]

È famoso per le antitesi:

> Savis e folhs, humils et orgulhos,
> Cobes et larcx e volpils et arditz
> Sui.[6]

Il Foscolo osservava[7] come al Petrarca, studiando

[1] MAHN, I, 83.
[2] V. LUIGI BIONDI, *Intorno alcune poesie di Raimbaldo da Vaquerasso*. Roma, 1840. — MAHN, I, 358 segg.
[3] Vedi sopra, pag. 48. — TASSONI, pag. 126.
[4] Vedilo in MAHN, I, 362-64.
[5] MAHN, I, 362.
[6] MAHN, I, 366.
[7] Op. e loc. cit.

forse i Provenzali, prese vaghezza delle antitesi,[1] che in vero compaiono assai presto in quella letteratura, e prendono tale sviluppo da giungere al *devinalh*. Ecco un esempio antitetico di Guglielmo IX:

Ieu conosc ben sen e folhor
E conosc ancta et honor
E ai ardimen e paor.[2]

×

7. *E 'l vecchio*

PIER D'ALVERNIA.

Niente degno di nota in questo trovatore, sul quale ricorda il già citato giudizio del Fauriel.[3] Potremmo tutt'al più riportare qualcuna delle solite formole convenzionali dell'amore cavalleresco, se non ne avessimo raccolte abbastanza negli altri.

×

8. GIRALDO DI BORNEIL.

Il più grazioso di tutti così nell' insieme come nei particolari: quegli che ha più reso ideale il carattere della poesia provenzale.[4]

Il Tassoni [5] mette vicino la sentenza

Qui ben ama es ben amat

---

1 Pace non trovo e non ho da far guerra;
E temo e spero, e l ardo e son un ghiaccio; ecc.
(Son. 90).

2 MAHN, I. 4.

3 V. sopra a pag. 46, n. 4.

4 FAURIEL, op. cit., II. 41 e 97.

5 Op. cit., pag. 216.

al verso

Che bel fin fa chi ben amando more,[1]

che non vuol dire per nulla lo stesso. Nota poi a proposito della singolare ed oscurissima canzone,

Mai non vo' più cantar com'io soleva:

Credo che il Petrarca " ne togliesse il modello da Prouenzali... E tanto più, che tutta via si leggono due canzoni di Giraldo di Borneil che cominciano. l' vna.

Vn Sonet fatz maluatz, e bo.

et l'altra.

Sim plages tan can.

Tessute anch'esse di prouerbi diuersi, messi insieme a petizion della rima ".[2]

Anche il Bartoli crede che, se non questo trovatore particolarmente, abbia voluto il Petrarca " imitare l'*elocuzione oscura*, e la *cobla divinativa* degli occitanici ".[3]

9. FOLCHETTO,[4]

ch'a Marsiglia il nome ha dato,
Ed a Genova tolto.

Alta sonò di lui la fama in Italia.[5] Delicato, elegante, sdrucciola spesso nell'artificioso.[6]

---

[1] PETRARCA, son. 91.

[2] TASSONI, pag. 166. La canzone del Petrarca è la IX. La prima delle due poesie di Giraldo si legge in MAHN, *Gedichte der Troubadours*, I, 78-79; la seconda in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Vol. 34, pag. 393.

[3] BARTOLI, op. cit , pagg. 538-39.

[4] MAHN, *Die Werke der Troubadours*, I, 315 e segg.

[5] DANTE, *De vulg. el.*. II, 6; Par., IX, 94.

[6] FAURIEL, op. e vol. citt., pag. 69.

Abbiamo letto in una strofa del Petrarca come, qualunque cosa avvenga, e' non si rimoverà dal proposito di amare la sua donna. Questo concetto abbiamo paragonato con altro consimile del Daniello, [1] ed ora possiamo continuare col seguito della strofa il paragone, non più con versi di Arnaldo, ma bensì di Folchetto.

Il Petrarca piange, ma (così spiega il Leopardi la strofa un po' oscura) niuna lagrima lo rimuove dal suo volere, perchè la condanna cade in quella parte che l'ha meritata, cioè su gli occhi:

Che 'n giusta parte la sentenzia cade.

Non altrimenti Folchetto:

Ben an mort mi, e lor
Mi hueill galiador,
Per qem platz qab els plor,
Qar ill an so merit.[2]

Ed anche il passo, che abbiamo già paragonato con versi del men famoso Arnaldo,[3] dove il Petrarca dice esser meglio languire per la propria donna che gioir d'altra, ha un riscontro in Folchetto:

Vos dic, mielhs m'ave
Que per lieys ieu suefra jasse
Mon dan, sitot a lieys non cal,
Qu'autra m des s'amor per cabal.[4]

Tralasciando altri raffronti di minor momento, riporteremo un paragone ripetutissimo ne' tempi di

[1] Vedi sopra, pag. 48.
[2] Tassoni, pag. 70.
[3] Vedi sopra a pagg. 53-54.
[4] Mahn, I, 330.

mezzo, che il Petrarca del resto poteva anche aver letto in un qualche bestiario o essergli stato suggerito dalla comune e facile osservazione.

> Ab bel semblan que fals'amors adutz
> S'atrai ves leis fols amans e s'atura,
> Col parpaillos qu'a tan folla natura
> Que s fer el foc per la clardat que lutz. [1]

> Come talora al caldo tempo sole
> Semplicetta farfalla al lume avvezza
> Volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
> Ond'avven ch'ella more, altri si dole;
> Cosi sempr'io corro al fatal mio sole.[2]

10. GIANFRÈ RUDEL, [3]

> *ch'usò la vela e 'l remo*
> *A cercar la sua morte.*

Della nota del Tassoni, che il Rudel usa *amore*,

> Amors de terra lonhdana,

per *amata* come il Petrarca, è da non tener conto. [4]

---

[1] MAHN, I, 327; TASSONI, pag. 217. – Leggesi in Dante da Maiano:

> Assomiglianza como audì nomare
> Del parpallione, che lo foco fede.

[2] PETRARCA, son. 92.

[3] MAHN, I, 61.

[4] *Quasi un anno dopo la morte del Castellani, il Carducci ha tenuto una lettura su* Iaufré Rudel *(Bologna, Zanichelli, 1888), ma essa nulla contiene per il presente lavoro. Al più la traduzione di due passi del Rudel intorno alla primavera (pagg. 34-35) può indirettamente suggerire che due luoghi del Petrarca, i quali or ora vedremo confrontati con versi di Bernardo da Ventadorn, sono paragonabili anche con i due passi del Rudel. Eccoli:*

Qand lo rossignols el foillos. dona damor en qier en pren. en mou son chant iauzen ioios. e remira sa par souen. e il riu son clar e ill prat son gen. pel nouel deport que reigna. men uen al cor grans iois iazer. (MAHN, *Gedichte*, I, 53).

11. *.... e quel Guglielmo*
Che per cantare ha 'l fior de' suoi dì scemo,

GUGLIELMO DI CABESTAING.[1]

Anc pus N Adam culhic del fust
Lo pom don tug em en tabust,
Tan belha non aspiret Crist.[2]

Almo Sol, quella fronde ch'io sol'amo,
Tu prima amasti: or sola al bel soggiorno
Verdeggia e senza par, poi che l'adorno
Suo male e nostro vide in prima Adamo.[3]

12. AMERIGO DI PEGULHAN.[4]

E plaimi mais le mals con plus mi dueill.[5]

Il mal che mi diletta e non mi dole.[6]

Quan lo rius de la fontana. sesclarzis si cum far sol. e par la flors aiglentina. el rossignoletz el ram. volt e refraing et aplana. son doutz chantar et afina. dreitz es quieu lo mieu refraigna. (Idem. I, 90).

Al Castellani non isfuggirono questi due passi, prova ne sia che riferisce per altre ragioni (pag. 87) il primo verso di uno di essi; ma deve aver ritenuto sufficiente il riportare solo i versi di Bernardo da Ventadorn per quel che si dice in una pagina del Galvani, la 489, della quale il Castellani a tempo debito si serve:

"A quel luogo del N. A.... *E 'l rosignuol*... non solo potrei io sottoporre quello di Gaucelmo Faidito, edito dal (Raynouard) a fac. 182. del T. III. non solo questo di Bernardo da Ventadorno. *Pel dos chant...*; ma ne potrei porre in novero delle diecine, giacchè il rusignuolo pei trovatori, e la primavera sono luoghi comuni, e toccati sempre con una estrema dolcezza e novità. È però che dove disse nella ottava Sestina *Là ver l'aurora*... ricordò grandemente molti cominciamenti di canzoni provenzali, che troppo sarebbe il voler qui riferire. Porterò tuttavolta quello... di Bernardo da Ventadorno *Quan par la flors*..." *(N. A.)*

[1] MAHN, I. 104.

[2] MAHN, I. 111. — Il Tassoni (pag. 259) riporta questi versi con varianti, che li rendono poco intelligibili.

[3] PETRARCA. son. 136.

[4] MAHN, II. 158.

[5] TASSONI. pag. 317.

[6] PETRARCA, son. 177.

Amore lo ha in potere e senza tregua, e così ha in potere il Petrarca. Anche a lui come al Vidal, al Rogier ecc. [1] viene dall'amore la scienza del canto:

> De fin'amor comenson mas cansos
> Plus que no fan de nulh'autra sciensa,
> Qu'ieu non saubra nien, s'amors non fos.[2]

13. BERNARDO DI VENTADORN.

Questo trovatore così fine, squisito e grazioso,[3] è stato veramente in qualche punto imitato dal Petrarca. Per lui

> Chantars non pot gaire valer,
> Si d'inz del cor no mov lo chanz,[4]

canone della scuola poetica del *dolce stil nuovo*, a cui più d'ogni altro trovatore e' si avvicina.

> Cen vetz mor lo jorn de dolor
> E reviu de joi autras cen.[5]

---

[1] Vedi sopra, pag. 151, 152 e 153.

[2] MAHN, II, 164.

Il CASINI *già citato (a pag. 38, n. 2), annotando i seguenti versi del Petrarca* (*canz.* 7),

> Gentil mia Donna, i' veggio
> Nel mover de' vostr' occhi un dolce lume
> Che mi mostra la via ch'al Ciel conduce;
> E per lungo costume,
> Dentro là dove sol con amor seggio,
> Quasi visibilmente il cor traluce,

dice fra le altre cose: " Che negli occhi e nei loro movimenti traspariscano i sentimenti e le passioni dell'animo è dottrina antica, accolta e rinnovata dai poeti del medioevo "; *e traduce questi versi di Amerigo* (MAHN, Gedichte, *III, 40) :*

> Li huelh son drogoman. del cor el huelh uan vezer. so qual cor platz retener.

[3] FAURIEL, II, 21.

[4] GALVANI, op. cit., pag. 32, nota. Cfr. MAHN, I, 33.

[5] GALVANI, pag. 34 e pag. 36, nota 3.

Mille volte il dì moro e mille nasco.[1]

Tant es mos mals de dous semblan,
Que val mais mos mals qu'autres bes:
E pos lo mals aitan bos m'es;
Bos er lo bes apres l'afan.[2]

I' mi vivea di mia sorte contento,
Senza lagrime e senza invidia alcuna;
Che s'altro amante ha più destra fortuna,
Mille piacer non vaglion un tormento.[3]

Quan par la flors josta'l vert fuelh
E vei lo temps clar e sere,
E 'l dous chans dels auzels per bruelh
M'adoussa lo cor e m reve,
Pois l'auzel chanton a lur for....
Deu ben chantar....[4]

Là ver l'aurora, che sì dolce l'aura
Al tempo novo suol mover i fiori
E gli augelletti incominciar lor versi;
Sì dolcemente i pensier dentro all'alma
Mover mi sento a chi gli ha tutti in forza,
Che ritornar convienmi alle mie note.[5]

Pel dos chant qu'el rossinhol fai
La nueg quan mi sui adurmitz,
Revelh de joi esbaitz
Pensivs d'amor e cossirans.[6]

E 'l rosignuol, che dolcemente all'ombra
Tutte le notti si lamenta e piagne,
D'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra.[7]

---

[1] Petrarca. son. 113. Cfr. son. 120.

[2] Galvani, pag. 34.

[3] Petrarca, son. 176. Il pensiero dei quattro versi provenzali è comune al Petrarca. e per dirne alcuni luoghi, apparisce oltre che nella quartina da noi riferita, nei sonetti 146 e 174. Così il Galvani (pag. 34. n. 2). il quale (pag. 36, n. 4) riaccosta a questo passo anche i versi del son. 122, che abbiamo già confrontato con un luogo di Folchetto e con due di Arnaldo di Marueil. Vedi sopra, pag. 53 e 58.

[4] Galvani. pag. 489.

[5] Petrarca, sest. 8.

[6] Galvani, l. c.

[7] Petrarca, son. *Gloriosa Colonna* .... V. pure i sonetti 43 e 89 in morte.

Si m tira ves amors lo fres.[1]

Amor la spinge e tira,
Non per elezion, ma per destino.[2]

Quan la doss'aura venta
Deves vostre pais,
M'es veiaire qu'ieu senta
Odor de paradis.[3]

E prendo allor del vostr'aere conforto;

e

L'aura soave, che dal chiaro viso
Move col suon delle parole accorte;
. . . .
Quasi un spirto gentil di Paradiso,
Sempre in quell'aere par che mi conforte.[4]

14. UGO DI SAINT CIRC.[5]

La canzone bellissima

Tres enemicx e dos mals senhors ai

ti fa sentire nel movimento e in talune espressioni parecchi passi a tutti noti del canzoniere. È lo stesso repertorio di frasi e di concetti. Gli occhi son colpa dell'amore; morrà se non sarà corrisposto; non c'è nulla di buono fuori di madonna.

15. ANSELMO FAIDIT.[6]

Et es mi piegz, si m sal Dieus, per un cen,
Per lieys, car re n'y a de ma estan
Que per lo mal qu'ieu n'ai, ni per l'afan.[7]

---

[1] GALVANI, pag. 33.
[2] PETRARCA, son. 189.
[3] MAHN, I, 22. Cfr. GALVANI, pag. 472.
[4] PETRARCA, sonetti 11 e 73.
[5] MAHN, II, 147.
[6] MAHN, II, 80.
[7] MAHN, II, 108. Cfr. Tassoni, pagg. 217-18.

Ch'i' piango l'altrui noia e no 'l mio danno.[1]

Così l'amore è forza irresistibile che attrae il poeta:

Que malgrat vostre us am, e us amarai,
E malgrat mieu mas amors vos matrai.[2]

I' mi rimango in signoria di lui,
Che mal mio grado a morte mi trasporta.[3]

Più guarda la sua amante e più gli par bella:

Con plus lesgart, plus la veu abellir.

Nè voi stessa, com'or, bella vid'io
Giammai.[4]

Anche quest'ultimo ravvicinamento è del Tassoni,[5] il quale però fa prima osservare che il detto del Petrarca è tolto da Properzio:

Nec illa mihi formosior unquam
Visa est.

---

[1] PETRARCA, son. 92.
[2] TASSONI, pag. 25.
[3] PETRARCA, son. 6.
[4] PETRARCA, son. 139.
[5] Op. cit., pag. 262.

III. Alcuni trovatori non ricordati dal Petrarca nel IV de' Trionfi.

1. RAIMONDO JORDAN.

Amor ben fait volpillatze e faillensa,
Car mi que soi vencut venet ferir,
E laissat leis, que non pot convertir
Merses, ni vos, ni ieu, ni conoisensa.[1]

Trovommi Amor del tutto disarmato,
. . . .
Però, al mio parer, non gli fu onore
Ferir me di saetta in quello stato,
E a voi armata non mostrar pur l'arco.[2]

2. — GIRALDO RIQUIER.[3]

A questi ultimi versi del Petrarca potrebbero riaccostarsi anche i seguenti del Riquier:

Amors don no sui clamans
M'a fag donar et estraire....
Donc, qual esfortz fa, si m vens
E m fai languir de dezire
Ses esper d'esser jauzens![4]

---

[1] Tassoni, pag. 19.

[2] Petrarca, son. 3.

Anche il Casini *fa questo raffronto (vedi sopra, pag. 38, n. 2), e come il Tassoni, attribuisce i versi provenzali al Jordan, ma traduce dalla pag. 69 del vol. III dei* Gedichte, *dove la poesia è data a Gui d'Uisel. Negli stessi* Gedichte, *a pagg. 64-65 del vol. I è data al Jordan,* Lo uescoms de saint antonin. *(N. A.)*

[3] Mahn, *Die Werke*... Tutto il vol. IV.

[4] Galvani, pag. 177, Mahn, IV, 52.

3. GIRALDO IL ROSSO.[1]

Auiatz la derreira chanso
Que jamais auziretz de me,
Qu'autre pro mos chantars non m te,
Ni ma dompna no fai semblan qu' ie 'l playa;
Pero no sai si l'am o si m n'estraya,
Quar per ma fe, dompna corteza e pros,
Mortz sui si us am, e mortz si m part de vos.[2]

Date udienza insieme
Alle dolenti mie parole estreme.[3]

E anche il Petrarca muore, se non cede al desiderio di veder la sua donna;[4] gli spiace egualmente e morte e vita[5] ecc.

Mas a plus honrad'ochaizo
Murrai si us am per bona fe.[6]

Che bel fin fa chi ben amando more.[7]

Tot m'es honors so que de vos m'eschaya.[8]

Ch'ogni cosa da voi m'è dolce onore.[9]

Sempre sdegnose, queste amanti non curano nè ingegno nè versi:

Mout ai chantat que onc ne plaz auzir.[10]

---

[1] Raynouard, *Choix*.... V, 172. Cfr. Galvani, pag. 38, nota 1.
[2] Galvani, pag. 38 e 40, note 3-4.
[3] Petrarca, canz. 11. Cfr. pure il principio della canz. 9.
[4] Petrarca. son. 32.
[5] Petrarca, son. 90; vedi anche sonetti 121 e 142.
[6] Galvani. pag. 38 e 40, nota 6.
[7] Petrarca, son. 91; vedi pure ballata 4.
[8] Galvani. pag. 38 e 41, nota 1.
[9] Petrarca, ballata 5.
[10] In Petrarca vedi son. 134.

4. GUI D'UISEL.

Quando vede passare la sua donna, il poeta trema e non sa che dirle:

> Mas re non sai, si ses encantamens,
> Que can la vei de mi non ai poder,
> Qu'amors la m fai tan blandir e temer,
> Que neis mos non l'ausi far entendre.[1]

> E veggiola passar si dolce e ria,
> Che l'alma trema per levarsi a volo;
> .... e poi ch' i' aggio
> Di scovrirle il mio mal preso consiglio,
> Tanto le ho a dir che 'ncominciar non oso.[2]

La sua bella vince ogni bellezza, vince quanto si potrebbe mai sperare:

> Mas vos passas totautre pensamen.[3]

> Dolce del mio pensier ôra beatrice,
> Che vince ogni alta speme, ogni desio.[4]

I due poeti sentono l'amore allo stesso modo, o meglio, poichè forse in fatto lo sentivano diversamente, lo rappresentano allo stesso modo. È questa o no scuola? Taluno, come ad esempio il Bartoli, potrebbe opporci che tutti gli uomini sentono così l'amore.

---

[1] Tassoni, pag. 243. Vedi sopra, a pag. 49, Arnaldo Daniello. Eguale pensiero è anche in altri, per esempio in Cercalmont (Tassoni pag. 244):

> Can son ableis tot me sbais,
> E non laus dire mon talan,
> E can men part vai romis,
> Que perdel sen, el saber.

[2] Petrarca, son. 117.

[3] Tassoni, pag. 263.

[4] Petrarca, son. 139.

No, anche Ovidio vede al circo una fanciulla, se ne invaghisce, le dice le cose più belle di questo mondo, ma ahimè! conchiude:

Alio caetera redde loco.[1]

×

Di altri trovatori si trovano qui e colà appena tracce come, per citare fra cento un esempio di Ugo Brunengo,

Qel mal mes bons e plazentier lafan,
El sospir dous, el mal trach iauzimen.[2]

Che l'amar mi fe dolce e 'l pianger gioco.[3]

---

[1] *Insieme con i tre summentovati merita, credo, una speciale menzione anche il trovatore Peire de Corbiac* (Bartsch, Chrestomathie..., *coll. 211-14), la cui canzone*

Domna, dels angels regina,

deve aver ispirato, mi faceva giustamente notare Ernesto Monaci, la stupenda del Petrarca:

Vergine bella, che di Sol vestita. (*N. A.*)

[2] Tassoni, pag. 248.
[3] Petrarca, son. 123.
Un altro esempio anche più notevole è riferito pure dal Tassoni, *(pag. 390), che riavvicina il sonetto del Petrarca*

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,

ai seguenti versi di Guglielmo di Berguedan (Cfr. Mahn, Gedichte, *II, 203):*

Al temps destiu, qan salegron l'ausel,
E dalegrer canton dolz lais damor,
E ill prat salegron ques veston de verdor,
E cargal fuoill, e la flor, el ramel:
Salegran cill, qian damor lor voill:
Mas eu non ai damor si ben lam voill,
Ni pos ni dei auer nuill alegrage,
Qarai perdut leis per mon folage.

Oltre al raffronto il Casini *osserva (vedi sopra a pag. 38, n. 2):* "Il motivo, per dir così, di questo son. non era nuovo al tempo del P., poichè i canti di primavera abbondavano già nella lirica francese e provenzale e anche nell'italiana; e fra quei canti non sono rari quelli, ove alla gioia della natura rinnovellantesi è contrapposto il dolore del poeta." *(N. A.)*

X

Se per l'identità della materia fu ricollegata dal Diez, dal Gaspary e da altri la lirica italiana del secolo XIII alla lirica de' trovatori provenzali-francesi ed ispano-portoghesi dello stesso periodo, sembra naturale che debba ricollegarvisi anche la petrarchesca. Pei provenzali, bene o male, l'abbiamo tentato; veniamo agli spagnuoli.

Una prova fatta anche prima del Tassoni fu dal Tassoni stesso sfatata. Non poteva non colpire la simiglianza che presentano alcuni passi del catalano Ausias March con altri del Petrarca, che fu tosto accusato di plagio. Ma quando poetò Ausias March (dovette fiorire circa il 1455[1]), il Petrarca era da anni e anni uscito di vita. Nè fu più felice il tentativo di uno storico di Valenza,[2] che accusò il Petrarca di furti ripetuti a danno di Mossen Jordi, poeta valenziano vissuto, dice il ricordato storico, un secolo prima che il Petrarca nascesse. Eccone come saggio un passo riportato dal Foscolo:

E non he pau, e no tin quim guerreig,
Vol sobre 'l ciel, et nom 'movi de terra;
E no estrench res, e tot lo mon abras;
Oy he de mi, e vull a altri gran be;
Si no es amor, donchs azò que sera?

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
....
E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio;
....
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui.

[1] Tassoni, nella prefazione.
[2] V. Foscolo, ediz. cit., vol. X, pag. 44.

S'amor non è, che dunque è quel ch'i' sento?

Ma il plagiario fu proprio il Valenziano.[1]

Certo, lo stesso spirito anima le due liriche italiana e spagnuola, e le spinge a svolgere ed anche a prediligere gli stessi soggetti; ma esso è lo spirito della poesia provenzale. Abbiamo veduto come il Petrarca *ami meglio languir per la sua donna, che aver da altra ogni contento.* Folchetto di Marsiglia, Gaucelm Faidit, Guido della Colonna, Dante di Maiano hanno lo stesso concetto, e lo stesso concetto ed altri simili troverai anche ne' rimatori spagnuoli; ma esso è diventato un luogo comune.[2] Il Petrarca, per quel che sappiamo, è tutt'altro che imitatore e tanto meno plagiario degli Spagnuoli, i quali per contrario oltre ad avere imitato il nostro poeta coi due nominati, lo imitarono ancora più tardi col marchese di Santillana.

---

[1] Bruce-White, *Histoire des langues romanes et de leur littérature.* Paris, 1841; tomo II, pagg. 418-23.

[2] V. Gaspary, op. e luogo citt.

§ 3. — LA FORMA.

I. La lingua.

Intorno alla lingua poetica petrarchesca, per quanto riguarda l'elemento provenzale, c'è poco da dire. Il Tassoni crede col Bembo e col Varchi [1] che molte parole italianissime adoperate dal nostro poeta siano derivate dalla lingua provenzale, sol perchè in questa apparvero prima. Così egli trova nel canzoniere *giorno,* [2] *menzogna,* [3] *cortesia,* [4] *lontano,* [5] *guisa,* [6] *sguardo,* [7] *contrada,* [8] *fango,* [9] *conquiso* [10] ecc. ecc., e nota ad ognuna di esse: *è della provenzale.*

Per questa parte l'opera del Tassoni non è da accettare, poichè contrapporre versi del Petrarca ne' quali ha trovato *menzogna* o *cortesia* o *lontano*, ad altri di trovatori occitanici dove si rinvengono le stesse parole, per mostrare che sono della lingua

---

[1] V. sopra a pag. 35.

[2] Op. cit., pag. 17. — Da *diurnum;* V. Diez, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen.* Bonn, 1869-70. I, 213. Prov. *jorn.*

[3] Op. cit., pag. 52. — Da *mentitio+onica;* Diez, I, 273. Prov. *mensonga, mensonja.*

[4] Op. cit , pag. 85. — Prov. *cortezia, cortesia.*

[5] Op. e pag. citt. — Da *longitanus;* Diez, I, 254.

[6] Op. cit., pag. 93. — Dal ted. *Weise;* Diez, I, 233. Prov. *guisa.*

[7] Op. cit., pag. 96. — Prov. *esgart.* Nell' antico tedesco *wartên-guardare.* Vedi Diez, I, 228, alla voce *Guardare.*

[8] Op. cit., pag. 100. — Da *conterrata* secondo il Du Cange *(Glossarium mediae et infimae latinitatis);* da *contra + ata* secondo il Diez; I, 138. Prov. *contrada.*

[9] Op. cit., pag. 105. — Dal gotico *fani (n);* Diez, I, 172. Prov. *fanc, fanha.* In qualche dialetto italiano il femminile *fanga.*

[10] Op. cit., pag. 135. — Da *conquirere;* Diez, II, 20. Prov. *conquis.*

provenzale, è opera vana. Essendo i due idiomi ramificazioni di un tronco unico, non è a meravigliare che abbiano parole e forme eguali, derivate da un etimo comune, per quanto la fonetica dell'uno sia distinta da quella dell'altro. Sarebbe mestieri, come ha recentemente osservato anche il Gaspary, [1] che risaliti alla voce originaria latina. l'italiana non si potesse spiegare che colla fonetica provenzale, o, trattandosi di frasi e costrutti, che fosser crudi provenzalismi ripugnanti all'indole di nostra lingua, o per lo meno costrutti comunissimi nella provenzale e non nella nostra. Il che ben rade volte può dirsi del Petrarca, [2] che trovava una lingua poetica bella e formata dal Guinicelli, dal Cavalcanti, dall'Alighieri, [3] una lingua adattata e piegata a colorire le più lievi sfumature del pensiero amoroso dal gentil Cino.

Il Gaspary, che del resto non doveva occuparsi di proposito del nostro poeta, nota di lui un solo provenzalismo:

> O speranza, o desir sempre fallace,
> O degli amanti più ben *per un cento.* [4]

Per un dos, per un tres ecc., comunissimo presso i Provenzali. [5]

---

[1] Op. cit., pag. 199 segg.

[2] V. Nannucci, *Voci e locuzioni italiane derivate dalla lingua provenzale.* Firenze, Le Monnier, 1840.

[3] Sulla lingua di Dante notevole è il lavoro dello Zingarelli: *Parole e forme della divina commedia aliene dal dialetto fiorentino.* In *Studj di filologia romanza* pubblicati dal Monaci, Roma, Loescher. 1884; vol. I, fasc. I.

[4] Op. cit., pag. 222.

[5] Es mi piez (sim salu Dieus) per vn cen.
(*Faidit*).

Que cella cui dezir
Nagra mais per vn cen.
(*Pons de Capdoill*).

Entrambi in Tassoni, op. cit., pagg. 373-74.

A questo possiamo aggiungerne qualche altro, come la congiunzione *nè* per *et*,[1] e molto probabilmente il sostantivo *guerriera*, nel senso speciale di *amante crudele*, in cui qualche rarissima volta il Petrarca l'adopra.[2] Ma riunendo anche tutti i provenzalismi del Petrarca non si arriverebbe che ad un numero piccolissimo.

---

[1] Se gli occhi suoi ti fur dolci nè cari.
(Canzone 1 in morte).

Onde, quant'io di lei parlai nè scrissi,
. . . .
Fu breve stilla d'infiniti abissi.
(Son. 67 in morte).

E far tot quant l'es bon ni 'l platz.
(*Rogier*).

Vedine altri esempi in Nannucci, op. cit., pagg. 61-62.

[2] Mille flate, o dolce mia guerrera.
(Sonetto 17).

Un guerrier per alegrar
vuelh comensar, car m'agensa,....
e guerrejaray d'amor
endomensque ma guerrieira
a trobat guerrejador
que guerreja volontieira.
(*Giovanni di Pennas*).

In Bartsch, *Chrest.*, col. 327. Il Tassoni a pag. 43 riporta un esempio del Vidal.

II. La versificazione.

La poesia provenzale ha molta ricchezza di combinazioni metriche, della più parte delle quali a noi non importa discorrere; toccheremo solo di quelle che hanno attinenza con le petrarchesce. Il Petrarca ha cinque specie di liriche: il *sonetto,* la *canzone,* la *sestina,* la *ballata* e il *madrigale.*

×

1. IL SONETTO.

Del sonetto non è qui il caso di discorrere; esso è essenzialmente italiano, solo è a notarsi che le rime del quattordicesimo, nel *Canzoniere,* a somiglianza di non pochi altri sonetti italiani anteriori al Petrarca, ricordano le *rimas equivocas* dei Provenzali. Presso i quali non che la parola *sonetto* mancasse, [1] ma meglio che altro, essa valse ad esprimere poesia lirica in genere dapprima, [2] gentile componimento di versi piccioletti di poi.

---

[1] Ab joi' que m demora
Vuelh un Sonet faire.
(*Peirol*).

In MAHN, I, 14.

Mon dous Sonets torn en brama.
(*Pier d Alvernia*).

In GALVANI, pag. 46 sgg., dove si leggono anche altri esempi.

[2] GALVANI, op. cit., pag. 27, e 46 segg.

×

2. LA CANZONE.[1]

Quali sono le caratteristiche principalissime della canzone provenzale?

1.° Il numero delle strofe varia fra cinque e sette.[2]

2.° Non manca mai il commiato *(tornada)*, che si compone della metà della strofa. se questa ha un numero pari di versi: della metà della strofa o della metà più uno, se il numero è dispari.[3]

3.° I versi nella strofa sono da cinque a sedici; ma il numero minimo è otto, se i versi son settenari o più brevi, e il massimo è dodici, se i versi son più lunghi dei settenari. Inoltre si possono sempre intramezzare ad essi alcuni versetti *(bordos biocats)* di quattro sillabe o meno, il numero dei quali non deve superare la metà dei versi principali.[4]

---

[1] V. Galvani, op. cit., pag. 29; Diez, *Die Poesie der Troubadours* (Lipsia, 1883), pag. 88 sgg.; e soprattutto *Las leys d'amors* in *Monumens de la littérature romane par* Gatien = Arnoult (Tolosa, Paya, 1841), vol. I.

[2] " Chansos es us dictatz que conte de. v. a. vij. coblas „. *Las leys d'amors*, pag. 340.

[3] " ... tornada deu esser del compas de la meytat de la cobla derriera vas la fi. can la cobla es de bordos parios so es en nombre par e can son en nombre non par la dicha meytatz creysh dun bordo. et en ayssi quo pot creyssher otra la meytat. en ayssi pot mermar quis vol. „ *Las leys*, pag. 338.

[4] Cobla vol dir ajustamen.
Quar al mens. V. bordos conpren.
. . . .
Et al plus naut. XVj. nabrassa.
Et amb aquestz dautres nenlassa.
Qui son en loc de bioc mes.
De quatre sillabas o tres.
O mens.
. . . .
Li verset biocat menor.
No sian tant multiplicat.
Que puescan passar la meytat.
De lors principals bordonetz.

4.⁰ Il verso è assai vario nella quantità delle sillabe, il cui numero massimo è dodici, il minimo quattro;[1] il novenario è escluso.[2] I versi possono essere o della stessa misura, o di varia intrecciati.

5.⁰ Ogni rima trova la sua risposta entro la strofa, e le rime della prima strofa si ripetono in tutte le seguenti nell'identico ordine *(coblas unissonans)*,[3] o nell'ordine inverso alla precedente *(coblas retrogradadas)*:[4] abbiamo un terzo caso in cui le rime sono identiche e disposte uniformemente solo in ogni paio di strofe *(coblas doblas)*.[5] Ma già Arnaldo Daniello, il gran maestro di rime. seguendo in una sua composizione l'esempio che offre una sola canzone di Bernardo da Ventadorn, rinnuova le rime a ciascuna strofa *(coblas singulars)*,[6] e parecchi suoi contemporanei fanno lo stesso: anzi può dirsi che nelle strofe lunghe e complicate questo sistema era abbastanza frequente. Abbiamo anche un altro intreccio di rime, da' predecessori di Arnaldo sol qualche rara volta adoperato: in ogni strofa una o più rime hanno la corrispondente non nella strofa stessa, ma nelle

---

Cobla no vol mens dueg versetz.
Si per. Vij. o per mens sillabas.
Lo compas dels bordos acabas.
E si. Viij. o mays ne cabish.
Am. Xij. bordos se complish.
Cobla los quals passar no vol.
(*Las leys*, pag. 198).

[1] " Bordos es una partz de rima. que al may conte. xij. sillabas. et a tot lo mens quatre „. *Las leys*, pag. 100.

[2] " E devetz saber que luhs bordos no deu esser de. ix. sillabas „. Idem, pag. 102.

[3] *Las leys*, pag. 270.

[4] Idem, pag. 256.

[5] Idem, pag. 264.

[6] Idem, pag. 212.

seguenti. Arnaldo inoltre compie una vera innovazione: tutte le rime della strofa sono sciolte, ed hanno tutte la corrispondenza in tutte le altre strofe e sempre al medesimo posto *(coblas estrampas)*. [1]

Le canzoni del Petrarca, [2] per la versificazione, sanno ben poco di provenzale. È a tutti noto che il rinnovamento delle rime ad ogni strofa è una proprietà quasi generale della canzone italiana, [3] onde il Petrarca, che ha usato quasi sempre questa forma, non avrà dovuto prenderla dai Provenzali. Delle sue ventinove canzoni solo due ci offrono schemi provenzali, la II e la XV, [4] ma solo due sono senza commiato, la V e la IX. È vero però che fin dal tempo di Guittone si era venuto sempre più generalizzando l'uso del commiato nella canzone italiana; si aggiunga poi che il commiato petrarchesco è spesso ben differente dal commiato provenzale. [5]

---

[1] CANELLO, op, cit., pagg. 18-20.

[2] Notisi pure quel che diciamo a pag. 98 segg.

[3] V. fra gli altri BIADENE, *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*. Firenze, Carnesecchi, 1885; pag. 3 e 15-16.

[4] Vedili a pag. 101. Il Biadene trovando nella canzone XV tre rime uguali di seguito, nota (pag. 6, nota 2) che "l' immediata ripetizione di più di due rime uguali è una proprietà della stanza provenzale". E sta bene, ma non ci sembra inutile di osservar pure che lo schema di questa canzone, almeno per quel che ho potuto veder io, non è puramente provenzale. Il Petrarca ha voluto riunire in una sola canzone le proprietà schematiche di differenti canzoni provenzali: infatti ogni rima trova la sua risposta entro la stanza e le rime della prima stanza si ripetono per tutte le seguenti, ma il loro ordine si muta ogni due stanze in modo, che ogni rima occupa successivamente il primo posto.

[5] Quanto al numero dei versi, per esempio, non è s guito troppo spesso l'uso provenzale. Si riscontra osservato quest'uso solo in undici canzoni: 3, 13, 14, 15 e 16 in vita, 1, 4, 6, 7 e 8 in morte, 3 sopra vari argomenti.

3. LA SESTINA.[1]

L'inventore ne fu Arnaldo Daniello. Dante prima ed il Petrarca poi dovettero toglierla da lui, perchè nei lirici anteriori non ve n' ha esempio.

4. LA BALLATA.[2]

"La Ballata dei Provenzali, scrive il Galvani,... non ha colla nostra di comune altro che il nome e il servigio„, di cantarsi cioè ballando, o di temperare il ballo cantata da un altro.[3]

È un errore, che in seguito fu ripetuto anche da altri.[4] Noi potremmo dispensarci da ogni discussione, perchè il Petrarca nello scrivere le sue ballate prese a modello, come vedremo,[5] solo schemi regolari di *ballate grandi* e *mezzane*, che rinveniva ne' predecessori italiani a lui più vicini, e per quel che si conosce,[6] schemi simili non si hanno presso i provenzali; ma non è men vero per questo che altre forme di ballate italiane hanno relazione diretta con la *ballada* e con la *dansa* provenzale.

---

[1] Galvani, op. cit., pag. 99 sgg.; Diez, op. cit., pag. 103; Canello, op. cit., pagg. 21-22 e 56.

[2] Basta citare un'opera, che ricorda tutte le fonti: Römer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik* (Marburg, 1884; nel cap. *Die Balada und Dansa* a pag. 35 e segg.), *Ausgaben und abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie veröffentlicht von* E. Stengel. XXVI.

[3] Galvani. op. cit., pagg. 167-68.

[4] Il Galvani è in parte scusabile, perchè confessa egli medesimo (pag. 169) essere necessario che, stante la sua scarsezza di documenti, altri dichiari e illustri meglio questa materia.

[5] A pag. 110 segg.

[6] Vedi il Römer citato.

La *ballada* provenzale risulta di un ritornello (*respos*) e di un numero indeterminato di stanze, le quali e nella misura del verso e nella rima son simili in fine al ritornello, ma in principio devono rimare diversamente dal ritornello ed avere fra loro la stessa misura. È la definizione incompleta della ballata italiana. La *dansa* poi è come la *ballada*, ma ha tre sole strofe, più un commiato (*tornada*), uguale nelle rime, nella qualità dei versi e nella loro disposizione al ritornello;[1] e la ballata italiana ha talvolta il suo commiato similmente uguale alla ripresa.[2] Pel nostro lavoro non ci sembra necessario uno svolgimento completo di questa materia, onde senz'altro ecco lo schema di una ballata provenzale:

1. Coindeta sui .... AA B B BA. 5 st., decasil.[3]

È uno schema rispondente a tutte le regole della *ballata minore* italiana, ed è identico allo schema della lauda-ballata di Iacopone,

Che farai fra Iacopone?

coll'unica differenza, notata già pure nella canzone,[4] che nel componimento italiano i piedi rinnuovano le

---

[1] " Alqu fan bals a la maniera de dansa amb un respos et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa. quar dansa no ha mays tres coblas estiers lo respos e la tornada. E bals ha .X. coblas o mays „ (*Las leys*, pagg. 348-50). E " dansa es us dictatz gracios que conte un refranh so es un respos solamen. e tres coblas semblans en la fi al respos. en compas et en acordansa. e la tornada deu esser semblans. al respos. el comensamens de cascuna cobla deu esser dun compas. e .... del tot divers dacordansa del respos „ (*Las leys*, pagg. 340-42).

[2] Vedi la ballata di Lapo Gianni, la quale comincia: *Questa rosa* ....

[3] Bartsch, *Chrest.*, coll. 245-46.

[4] Vedi sopra a pag. 77.

rime ad ogni strofa, mentre nel componimento provenzale, che è di cinque strofe, abbiamo solo due rime: *osa* per i piedi delle prime due strofe, e *ada* per i piedi delle altre.

Ed ora ecco gli schemi delle altre ballate provenzali che si conoscono, i quali man mano si trovano sempre più in disaccordo con *Las leys d'amors*:

2. Mort m'an....	AA	A	A	AA.		Stanze 3 e commiato. Endecasil.[1]
3 Quant lo gilos....	$A^{10}A^{5}$	B^{7}	B^{7}	$B^{7}a^{3}A^{8}$.		Stanze 3.[2]
4. A l'entrada....		A	A	AAB	$C^{8}C^{6}C^{8}$.	Stanze 5. Settenari.[3]
5. D'amor m'estera...	AA	B		BA.		Stanze 6. Ottonari.[4]

Questa poi, una *dansa*, è in disaccordo perfetto:

6. Pres soi ses... $A^{6}A^{6}B^{6}$ $A^{8}B^{6}$ $A^{8}A^{8}B^{6}$ A^{11}. Stanze 3.[5]

Ballate parecchio irregolari non mancano fra i nostri rimatori del sec. XIII. Quella poi che comincia:

Molto si fa biasmare,[6]

ha in principio le strofe rimate come la quinta ballata provenzale.

5. IL MADRIGALE.

Il madrigale è una forma di poesia schiettamente italiana.

---

[1] Bartsch, op. cit., coll. 243-44.

[2] Römer, op. cit., pagg. 41-42 e 44. — *a* è rim' al mezzo. *B* cambia ad ogni stanza.

[3] Bartsch, op. cit., coll. 111-12. Nelle poesie 4 e 6 il ritornello è indicato dall'ultimo gruppo dei rispettivi schemi.

[4] Bartsch, op. cit., col 245.

[5] Bartsch, op. cit., col. 246. *A* cambia ad ogni stanza.

[6] *Poeti del primo secolo della lingua italiana*. Firenze, 1816; vol. I, pag. 494.

II.

INFLUENZA ITALIANA

§ 1. — STUDI PRECEDENTI E NOZIONI GENERALI.

Non così presto come l' influenza provenzale s'incominciò a guardare l'influenza de' predecessori italiani su la lirica del Petrarca.[1] Il Tassoni, che qualche luogo pur ne ricorda, conchiude: " Quanto a' Toscani antichi (auendogl'io se non tutti, in gran parte almeno trascorsi) potrassi da confronti, che n' ho portato vedere, in quante poche cose (e forse anche più tosto a caso, che ad arte) sieno stati da lui imitati ".[2] Qualche cosa di più facevano il

---

[1] Una delle ragioni può esser questa: dopo la morte del Cavalcanti, di lui non si ricordò quasi altro per vari secoli che la canzone *Donna mi prega*. Pare che la prima edizione delle rime di questo poeta sia stata fatta in Firenze nel 1527, di poi sin quasi ai nostri giorni le edizioni scarseggiano, poichè la famosa canzone fe' dimenticare le altre poesie. V. CAVALCANTI, *Le rime*. Testo critico pubblicato dal prof. Nicola Arnone. Firenze, Sansoni, 1881; cap. I.

[2] TASSONI, op. cit., prefazione.

Muratori, [1] il Foscolo, [2] ed alcuni confronti notava anche il Leopardi. [3] Eppure son essi per un dato riguardo i predecessori suoi più diretti, quelli che veramente il cantor di Laura imitò.

Uno degli elementi principali della poesia del Petrarca è quello che potrebbe chiamarsi la psicologia dell'amore, cioè quell'analizzare gli effetti dell'amore su l'animo, la notomia, per dirlo in una parola, dell'anima innamorata. Questo elemento dai Provenzali non può derivarle davvero. I Provenzali, osserva il Monaci, [4] svolsero la fisiologia e la patologia dell'amore, ma non assorsero anche alla questione filosofica trattando sul serio della natura di esso. Nè trattarono punto la parte psicologica. Degl' Italiani, lasciando da parte i primitivi poeti più o meno rozzi, dai quali poco il Petrarca avrebbe potuto togliere e coi quali nulla ha di comune quanto ad arte, facciamoci a studiare i lirici del *dolce stil nuovo,* e nemmeno tutti, poichè non sarà facile, credo, trovar importanti punti di contatto fra il Guinicelli, per esempio, e il Petrarca, fra Dante e il Petrarca. In quelli l'elemento filosofico prevale, e veste l'amore di una certa severità dottrinale; e noi dobbiamo cercare i precursori nei poeti, in cui l'amore si

[1] Qua e là nei due volumi *Della perfetta poesia.*

[2] Op. e vol. citt.

[3] Nel commento al Petrarca.

É, contemporaneamente al Castellani, parecchi ne ha notati anche il Casini nel suo Manuale *già citato, fra i quali uno riferentesi a Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia (pagina 4), e due a Cino da Pistoia (pagg. 15 e 34); Guido e Cino, i soli precursori del Petrarca che il Castellani ha presi in esame. (N. A.)*

[4] Op. cit., pag. 17.

libera in tutto o in parte dalle astrattezze filosofiche per mostrarsi nella nudezza psicologica.

Anello di congiunzione fra l'una scuola e l'altra, fra la filosofica e la psicologica, è il Cavalcanti. Cino poi è il primo rappresentante della scuola psicologica, ma questa, non ancor libera dall'elemento filosofico, si sente anche nel Cavalcanti,[1] dal quale Cino, più fine, squisito e gentile, in parte deriva.

Quai son le cose vostre ch'io vi tolgo,
Deh, Guido, che mi fate si vil ladro?

scrive il Pistoiese.[2] Che togliesse molto no, ma qualche cosa non v'ha dubbio. Dunque in Guido prima e in Cino poi dobbiamo cercare fra gl' Italiani i veri precursori del Petrarca.

---

[1] Il Cavalcanti anch'egli trattò filosoficamente dell'amore:

che senza natural dimostramento
non ò talento di voler provare
là dove posa e chi lo fa creare (amore).
E qual sia sua vertute e sua potenza.
l'esenza poi e ciascun suo movimento.

Nella canzone *Donna me prega;* pag. 4 dell'ed. cit. Risponde al noto sonetto inviatogli da Guido Orlandi (pag. 87):

Onde si move e donde nasce amore?
qual è 'l su' propio e dove dimora?
è sustanzia od accidente o memora?

Quanto a questa psicologia vedi per esempio il sonetto seguente (pagg. 41-42):

Pegli occhi fere un spirito sottile,
che fa in la mente spirito destare,
dal qual si move spirito d'amare,
e ogn'altro spiritello fa gentile.
Sentir non po di lu' spirito vile:
di cotanta vertù spirito appare!
questo è lo spiritel, che fa tremare,
lo spiritel, che fa la donna umile.
Poi da questo spirito si move
un altro dolce spirito soave,
che siegue un spiritello di mercede.
Lo quale spiritel spiriti piove,
che di ciascuno spirit' à la chiave,
per forza d'uno spirito, che 'l vede.

[2] *Rime* di Cino, son. 6; pag. 8 dell'ed. cit.

§ 2. — MATERIA.

1. GUIDO CAVALCANTI.

Fu tenuto in gran conto dai contemporanei e lodato da Dante, dal Petrarca,[1] dal Boccaccio e da Filippo Villani. Il Petrarca nella canzone

Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi,

cita la nota di lui, *Donna mi prega.*[2]

Il Petrarca innamora come il Cavalcanti: la virtù fu difesa contro l'amore nel cuore e negli occhi; rimasto turbato al primo assalto, non ha nè vigore nè spazio per difendersi, ed è assalito quando

Tempo non *gli* parea da far riparo
Contra colpi d'Amor.[3]

Si senta il Cavalcanti nella ballata

Vedete ch' i' son un, che vo piangendo:

Questa pesanza, ch'è nel cor discesa,
à certi spirite' già consumati,
i quali eran venuti per difesa
del cor dolente, che gli avea chiamati.
Questi lasciaro *gli occhi abandonati,*
quando passò nella mente un romore,
il qual dicea dentro biltà che more,
ma guarda che bieltà non vi si miri.[4]

---

[1] Arnone, op. cit., pag. IX. Troppo tardi per poterne tener conto qui conoscemmo lo studio del prof. Ercole su questo poeta.

[2] La ricorda anche Dante (*De vulg. el.,* II, 12), che ricorda pure l'altra: *Poi che di doglia cuor* (II, 6).

[3] Petrarca, sonetti 1-3.

[4] Cavalcanti, ed. cit., pag. 31.

Quello di lodare gli occhi dell'amante era diventato un luogo comune. Il Tassoni poi[1] ed altri[2] ricordano che il sonetto

Nè per sereno ciel ir vaghe stelle

è imitato da quello del Cavalcanti:

Biltà di donna et di saccente core.[3]

Biltà di donna et di saccente core,
e cavalier armati, che sien genti,
cantar d'augelli et ragionar d'amore,
adorni legn'in mar forte correnti,
aria serena quand'apar l'albore,
e bianca neve scender senza venti,
rivera d'acqua et prato d'ogni fiore,
oro, argento, azurro 'n ornamenti:

Nè per sereno ciel ir vaghe stelle,
Nè per tranquillo mar legni spalmati,
Nè per campagne cavalieri armati,
Nè per bei boschi allegre fere e snelle;
Nè d'aspettato ben fresche novelle,
Nè dir d'amore in stili alti ed ornati,
Nè tra chiare fontane e verdi prati
Dolce cantare oneste donne e belle.

E chi non pensa al Petrarca udendo questi altri versi del Cavalcanti?

Io non pensava che lo cor giammai
avesse di sospir tormento tanto,
che dell'anima mia nascesse pianto,
mostrando per lo viso agli occhi morte.
Non sentio pace nè riposo alquanto,
poscia ch'amore e madonna trovai,
lo qual mi disse: tu non camperai,
chè troppo è il valor di costei forte.

---

[1] Op. cit., 392.

[2] Petrarca, *Rime con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Francesco Ambrosoli.* Firenze, Barbèra, ediz. stereotipa; pag. 115.

[3] Cavalcanti, ediz. cit., pag. 54.

La mia virtù si partì sconsolata,
poi che lassò lo core
a la battaglia ove madonna è stata;
lo qual degli occhi suoi venne a ferire
in tal guisa, ch'amore
aruppe tutt'i miei spirti a fuggire „.[1]

Amore è negli occhi:

O tu, che porti nelli occhi sovente
amor...;

parte dagli occhi a colpire altrui:

Pegli occhi fere un spirito sottile...;

e dagli occhi del colpito scende al core:

Voi, che per li occhi mi passaste al core.

Così il Cavalcanti,[2] ed il Petrarca:

Ed aperta la via per gli occhi al core.[3]

Come ne' poeti provenzali, chi non vede la innamorata, quella tale innamorata, non val nulla:

chi vo' non vede ma' non po valere.[4]

Come alla donna de' Provenzali, alla sua donna non manca nulla:

Ch'ell'è per certo di sì gran valenza,
che già non manca illei cosa da bene.[5]

---

[1] Ediz. cit., pagg. 13-14.

[2] Ediz. cit, pag. 65, 41, 51. Luoghi consimili, per non andare troppo in lungo, leggi a pag. 72:

Io vidi li occhi, dove amor si mise;

a pag. 73, dove prega la donna

che pietate
non sia nemica del su' cor gentile;

a pag. 70:

Per li occhi vene la battaglia in pria;

a pag. 74: *Li mie' foll'occhi,* giù giù per sette o otto versi ecc.

[3] Sonetto 3. Concetti identici in altri luoghi delle *Rime*.

[4] Cavalcanti, pag. 43.

[5] Cavalcanti, pag. 58.

Così la donna, già dai Provenzali posta in una regione alta ed ideale, va man mano spogliandosi della sua umanità. I desidèri del poeta divengono più puri: non più, in mezzo alle effusioni d'amor platonico, la nota dissonante del verziere o della camera, nota che appare persino in una idealissima poesia di Jaufre Rudel:

Quan lo rius de la fontana.[1]

Ella s'abbellisce di nuove virtù e di nuovo valore, ed eccoci a Cino che, al solo vederla, è colto da meraviglia: "Come... sì bella...? Maravigliar mi fate!"

2. CINO DA PISTOIA.

Ecco Cin da Pistoia.[2]

Il Petrarca conobbe Cino a Bologna, e finchè questi visse, gli fu amico; lo ricorda ne' *Trionfi*, riporta il primo verso della canzone

La dolce vista e'l bel guardo soave

nella sua *Lasso me*, ecc., ne piange la morte nel sonetto:

Piangete, donne, e con voi pianga Amore.

E giustamente, chè il Petrarca certo non deve poco all'amoroso messer Cino, il quale primo sollevò l'amore ad insuperata altezza ideale:

.... Amor è radice di luce
Che nutrisce lo corpo illuminato,
Di fuora il mostra e dentro lo riduce;[3]

---

[1] Bartsch, op. cit., col. 55.
[2] Petrarca, *Trionfo d'amore;* IV, 32.
[3] Cino, pag. 13.

Amor .. non cura riccor nè gentilía, e tiene tutti in *sua balía;* la via d'amore è da cominciare con umiltà ed obbedienza,[1] ed egli non domanda che seguir amore;[2] amore *che par uscir di claritate*, *passa nel cor ardente* per gli occhi,[3] e il poeta mirando la sua donna pieno d'amore e di maraviglia, si domanda:[4]

> Come potea di umana natura
> Nascere al mondo figura sì bella
> Com' sete voi? Maravigliar mi fate!
> E dico nel mirar vostra beltate
> — Questa non è terrena creatura:
> Dio la mandò dal ciel; tanto è novella! —

Tutto ciò che è gentile s'innamora di lei:

> L'aer ne sta gaudente,
> E 'l ciel piove dolcezza u' la dimora;

le sue parole

> Son vita e pace;
> Ch' è sì saggia e sottile,
> Che d'ogni cosa tragge lo verace.[5]

Ecco una dolcezza, una squisitezza nuova d'amore; non più la madonna fredda ed incolora de' Provenzali, ma una creatura celeste. La donna s'india: il poeta per tanta maraviglia, ch'è bellezza e bontà e sapienza, non ha che amore squisito e soave, amore umile ed obbediente.

---

[1] Cino, pag. 14.
[2] Cino, pag. 17.
[3] Cino, pag. 19
[4] Cino, pagg. 21-22.
[5] Cino, pag. 26.

Madonna Laura non è madonna Selvaggia, ma senti che ha qualche cosa di questa.[1]

Dunque messer Cino è da ritenere, per la parte che trattiamo, il più vicino e il più diretto precursore del Petrarca. Ciò non è nuovo, ma il come e il quanto nessuno l'ha ricercato.

Lodovico Antonio Muratori[2] riporta il sonetto di Cino,

Mille dubbi in un dì, mille querele,

e nota: “ Da questo Sonetto è opinione d'alcuni, che il Petrarca prendesse l'argomento di quella sua nobilissima Canzone, che comincia

Quell'antiquo mio dolce empio Signore.

Ma credalo chi 'l vuole, ch'io per ora non mi sento inspirato a stimarne Autore Cino da Pistoia, parendomi di veder quì una certa attilatura, e dilicatezza continuata, che sì di leggieri non si truova in chi poetò prima di Francesco Petrarca. „

Ma questo appunto che nota il Muratori fa di Cino un precursore del Petrarca! Del resto non c'è ragione per ritenere il sonetto apocrifo.[3]

---

[1] Così il Foscolo su la differenza fra il Petrarca ed i predecessori: “ Ne' poeti anteriori le fantasie dell'amore ideale sono abbozzate con estro appassionato, con grazia schietta ed originale: nel Petrarca sono disegnate più esattamente, dipinte con tinte più calde e mirabilmente adornate „. Vol. cit., pag. 407.

[2] *Della perfetta poesia italiana.* Tomo II, (Venezia, Coleti 1730), pag. 273.

[3] *Veramente qualche ragionevole dubbio non manca. Il sonetto non si trova in nessuno dei codici osservati dal* Bartoli (Storia della letteratura italiana. *Firenze, Sansoni ; IV, 53). Lo pubblicò per la prima volta il* Pilli *fra le* Rime di M. Cino da Pistoia *(Roma, Blado, 1559), ma il* Fanfani *(pag. 172) non ha* troppa fede nella scrupolosità *di questo editore. Nello stesso tempo però non bisogna trascurare quel che dice il* Ciampi (Le rime di messer Cino

Sì nel sonetto che nella canzone Amore cita i due poeti dinanzi al tribunale dell'alta imperatrice, la ragione. Il Petrarca mostra all'alta reina quante lagrime e sospiri e quanti danni gli ha recato Amore, e conchiude:

> Giudica tu, che me conosci e lui.

E Cino fa dir ad Amore: [1]

> Giudica chi di noi sia più fedele.
> Questi, sol mia cagion, spiega le vele
> Di fama al mondo.

Amore fa le sue difese contro il Petrarca: Questi è

> Salito in qualche fama
> Solo per me....
> Or m' ha posto in obblio con quella donna

---

da Pistoja ridotte a miglior lezione da E. Bindi e P. Fanfani. *Pistoja, tip. Nicolai, 1878; pag. 173)*: "Il Muratori .... vorrebbe far credere che questo sonetto sia lavoro di Pandolfo Porrino poeta Modanese, e da questo, mandato al Castelvetro come cosa di Cino .... Ma .... una mera supposizione non basta a torre a Cino un componimento che senza contrasto gli è attribuito da tutti i MSS. che ce lo conservano, non che dal Pilli stesso, il quale, da quanto apparisce dall'avvertimento posto in fine della sua edizione, fu diligentissimo per non prendere abbaglio nel raccogliere rime di Cino, che potessero esser supposte. Ora il Castelvetro, a cui si vuole mandato dal Porrino il presente sonetto, visse ai tempi, circa, del Pilli, il quale non sarebbesi facilmente lasciato ingannare. Anzi dall' osservarsi che quando il Pilli produce un sonetto o altre rime comunicategli da altri, non tralascia d'indicare la persona da cui l'ha ricevute, e di questo nulla affatto dicendo, vuol dedursene che aveva buon fondamento di crederlo parto di Cino ugualmente che tutte le altre rime, delle quali nulla soggiunge, perchè generalmente riconosciute nei MSS. per lavori del nostro poeta." *Quest'ultimo periodo è degno di tutta quanta la considerazione. Non ci sembra poi che accresca i dubbi un nuovo argomento, che chiameremmo preconcetto, del* Bartoli *(pag. 70)*, "essere (cioè) poco probabile che il Petrarca si fosse fatto così umile imitatore." *Quando si farà questa benedetta edizione critica delle rime di Cino? Poichè anche l'ultima, del Fanfani, è tutt'altro che definitiva. (N. A.)*

[1] Cino, pag. 130.

Ch' i' li die' per colonna
Della sua frale vita. A questo, un strido
Lagrimoso alzo, e grido:
Ben me la diè, ma tosto la ritolse.
Risponde: io no, ma chi per se la volse.

E si difende pure contro Cino:

— Ahi falso servo fuggitivo!
È questo il merto che mi rendi, ingrato,
Dandoti una a cui 'n terra egual non era? —
— Che val, seguo, se tosto me n'hai privo? —
— Io no — risponde.

I due poeti attendono dall'alta imperatrice la sentenza, ed ella al Petrarca:

Piacemi aver vostre questioni udite;
Ma più tempo bisogna a tanta lite.

A Cino:

A si gran piato
Convien più tempo, a dar sentenza vera.

Come si vede, qui oltre alla imitazione di concetto, abbiamo anche una imitazione di forma, e versi interi tolti di peso.

Ma un diligente lavoro di analisi può trovarne altre non poche di simili appropriazioni.

Non è chi imaginar non che dir pensi
L'incredibil piacer, donna, ch'io piglio
Del lampeggiar delle due chiare stelle.

Confronta questa strofe e il resto della canzone

Quando Amor gli occhi rilucenti e belli,[1]

---

[1] Cino, pagg. 41-43.
La nota 3 della pag. 89 è applicabile pure a questa canzone. Vedi Bartoli, *vol. cit., pag. 48. (N. A.)*

qua e là con le tre canzoni su gli occhi di Laura:

Perchè la vita è breve,

Gentil mia Donna, i' veggio,

Poi che per mio destino.

Accennerò a luoghi, dove l'imitazione è più palese. Ai versi riferiti metti vicino:

Dico ch' ad ora ad ora
(Vostra mercede) i' sento in mezzo l'alma
Una dolcezza inusitata e nova.[1]

I vostri celesti e santi rai,
Vedendo avvolto in tenebre 'l mio core,
Immantenente fêr chiaro e sereno;
E dal carcer terreno
Sollevandol talor, nel dolce viso
Gustò molti dei ben del paradiso.[2]

Gentil mia Donna, i' veggio
Nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
Che mi mostra la via ch' al Ciel conduce.

Or perchè non volete più ch' io miri
Gli occhi leggiadri u' con Amor già fui,
E privar lo mio cor di tanta gioia?[3]

E un'altra poesia di Cino comincia così:

Poi che saziar non posso gli occhi miei
Di guardar a madonna il suo bel viso;
Mirerol tanto fiso,
Ch' io diverrò beato lei guardando.[4]

Il Petrarca:

Lumi del ciel,...
Oimè, perchè si rado

---

[1] Stanza 6 della canzone *Perchè la vita.*
[2] Cino.
[3] Cino.
[4] Cino, pagg. 57-58.

Mi date quel, dond'io mai non son sazio?
Perchè non più sovente
Mirate qual Amor di me fa strazio?
E perchè mi spogliate immantenente
Del ben che ad ora ad or l'anima sente?[1]

E più palesemente ancora:

Agli occhi della forte mia nemica
Fa', canzon, che tu dica
— Poi che veder voi stessi non possete,
Vedete in altri al men quel che voi sete. —[2]

Luci beate e liete;
Se non che 'l veder voi stesse v' è tolto:
Ma quante volte a me vi rivolgete,
Conoscete in altrui quel che voi siete.[3]

E il sonetto di Cino:

Io fui 'n su l'alto e 'n sul beato monte,
Ove adorai baciando il santo sasso,
E caddi 'n su quella pietra, ohimè lasso!
Ove l'Onesta pose la sua fronte,[4]

non ti fa presentire nel concetto e nel movimento parecchi sonetti in morte di M. L.? Ricorda anche la canzone di Cino:

Ohimè, lasso!, quelle treccie bionde,[5]

e il sonetto del Petrarca:

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo.[6]

Lasciamo pure le piccole coincidenze, come la frase

---

[1] Petrarca, stanza 5 della canz. *Perchè la vita.*
[2] Cino, pag. 43.
[3] Petrarca, idem, stanza 4.
[4] Cino, pag. 118.
[5] Cino, pag. 114.
Intorno a questa canzone vedi nel Fanfani *(*Le rime di messer Cino, *pagg. 178-79) una lunga nota del Ciampi. (N. A.)*
[6] Una canzone di Cino comincia con questo verso (pag. 86):

L dolce vista e 'l bel guardo soave.

oimè il dolce riso che si legge in entrambi i componimenti, ma non v' ha dubbio che il sonetto ricorda la canzone nell'atteggiamento, nel movimento del verso e nel giro delle strofe.

Questi non sono tutti i confronti possibili fra i due lirici ma bastano ad assicurarci, a noi sembra, che il Petrarca mosse da Cino, e che da quel fino e squisito artista che era, quando trovò alcun bello e poetico pensiero lo fe' suo, e non sempre si curò di travestirlo, lasciandogli la bella veste che aveva.

---

§ 3. — LA FORMA.

Sette, secondo Antonio da Tempo,[1] sono i generi di ritmi volgari, cioè sette generi erano stati svolti prima del Petrarca dai lirici italiani: il *sonetto*, la *ballata*, la *canzone estesa*, il *rotondello*, il *madrigale*, il *serventese*, la *frottola*.

Le cinque forme metriche usate nelle liriche dal Petrarca hanno tutte riscontro in esse, meno la sestina, che dicemmo tolta dai Provenzali.

1. IL SONETTO.

Comunque se ne voglia spiegare l'origine,[2] non sembra possibile dubitare della sua italianità. Il sonetto al tempo del Petrarca era nel secondo secolo della sua fioritura, e il nostro poeta lo toglieva bello e fatto dai predecessori senza innovazioni di sorta.

---

[1] *Delle rime volgari trattato di* ANTONIO DA TEMPO composto nel 1332. Bologna, Romagnoli, 1869; pag. 72.

[2] O dall'unione di due strambotti siciliani, come tende a credere il Tommasèo, o dal seno stesso della canzone a strofe di quattordici versi rimati secondo il futuro sonetto, come vogliono altri. (BORGOGNONI, *Il sonetto*. Nuova Antologia, 15 gen. 1879; pag. 241 sgg). Pel sonetto vedi pure FOSCOLO, vol. cit., e AFFÒ, *Dizionario precettivo* .... Milano, Silvestri, 1824; pag. 408 sgg., alla voce *sonetto*.

Un'opera importantissima e accuratissima intorno al sonetto, che il Castellani non potè conoscere, perchè pubblicata l'anno scorso, è quella del BIADENE, Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV; *in* Studj di filologia romanza pubblicati da ERNESTO MONACI. *Roma, Loescher, 1888 ; fasc. 10. (N. A.)*

Quanto alle quartine troviamo usato quasi sempre lo schema regolare a *rima incrociata* ABBA (dei 317 sonetti contenuti nel *Canzoniere* lo abbiamo in 303), dieci volte l'altro schema regolare a *rima alternata* ABAB (sonetti 36, 51, 90, 135 in vita; 12, 13, 39, 42, 43, 50 in morte), e solo in due casi riscontriamo lo schema irregolare ABAB BABA (son. 202 in vita e 11 in morte), e in altri due casi l'altro anche più irregolare ABAB BAAB (son. 156 in vita e 27 in morte).

Per non uscire dai predecessori più diretti del Petrarca, Cino e Guido usano generalmente nelle quartine i due schemi regolari. e non ci sembra inutile avvertire ch'essi non solo adoperano la rima incrociata assai più spesso dell'alternata, ma ci provano la tendenza sempre maggiore che col progredir del tempo mostra la prima ad escludere la seconda: Guido infatti di 38 sonetti ne ha soli 10 a rima alternata (3, 5, 8, 15, 16, 18, 27, 31, 33, 37). Cino appena un sesto de' suoi.[1] Il Petrarca inoltre rinveniva in Cino più esempi del suo primo schema anomalo (39, 120, 149), e in Guido una nuova irregolarità nel son. 32: ABBB BAAA. Quanto al secondo schema anomalo non sappiamo che Cino o Guido l'abbia usato, ma si riscontra in un sonetto di Cecco Angiolieri [2] e in un altro di ser Onesto da Bologna. [3]

---

[1] Per gli schemi delle liriche di Cino ci siamo serviti dell'edizione curata dal Fanfani.

[2] *Il canzoniere chigiano L. VIII. 305* pubblicato dal Monaci e dal Molteni, num. 4[illegible]6.

[3] *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII* raccolte ed ordinate da Tommaso Casini. Bologna, Romagnoli, 1881; pag. 99.

Veniamo alle terzine. Anche in esse il Petrarca si attenne quasi sempre ai tipi più comunemente usati:

CDE	CDE,	sonetti	122.
CDC	DCD,	"	113.
CDE	DCE,	"	66.
CDC	CDC,	"	10.[1]
CDD	DCC,	"	4.[2]
CDE	EDC,	"	1.[3]
CDE	DEC,	"	1.[4]

Ed ora ecco gli schemi di Cino e di Guido; un semplice sguardo basta a far comprendere l'importanza del confronto:

CDE	CDE.	Cino: 7, 17, 24, 31, 83, 113, 116, 138, 148; Guido: 1, 4, 12, 15, 16, 17, 18, 24, 37.
CDC	DCD.	Cino: quasi metà de' suoi sonetti; Guido: 3, 5, 26, 27, 31.
CDE	DCE.	Cino: 6, 14, 15, 19, 26, 27, 33, 55, 87, 95, 97, 131; Guido: 7, 8, 11[5], 13, 30, 33, 35, 38, 39.
CDC	CDC.	Cino: 10, 13, 58, 75, 88, 96, 105, 135; Guido: 19.
CDD	DCC.	Cino: 4[6], 16, 39, 93, 114, 120, 126, 127, 149; Guido: 32.
CDE	EDC.	Cino: 18, 43, 44, 54, 64, 123; Guido: 2, 9, 10, 14, 20, 21, 22, 23, 25, 29, 34, 36.
CDE	DEC.	Cino: 119, 151.

Cino ha inoltre:

CDD CDD: 56,[7] 61, 63, 77, 85, 90, 91, 118.
CDE ECD: 12, 23,

---

[1] Son. 5, 36, 50, 63, 91 in vita; 10, 12, 14, 43 in morte; 8 sopra vari arg.

[2] Son. 10, 63 in vita; 54 in morte; 18 sopra vari arg.

[3] Son. 62.

[4] Son. 64.

[5] Per questo sonetto vedi *Poeti del primo secolo*; II, 341.

[6] Veramente il sonetto 4 e il seguente 127 hanno lo schema ABB BAA, perchè sono *sonetti continui*, ossia hanno nelle terzine le stesse rime delle quartine.

[7] C = A.

CDE CED: 130,[1] 144.
CDC EDE: 125.

Dagli schemi riportati non può risultare, ma non crediamo inutile di avvertire in ultimo che il Petrarca ha una corona di tre sonetti (sonetti 26-28) intorno a vari fenomeni celesti causati dalla partenza e dal ritorno di Laura. Questa corona, a differenza delle altre che noi conosciamo anteriori al Petrarca, ha in tutti e tre i sonetti le stesse rime: deve solo osservarsi che nel secondo sonetto il *B* e il *D* occupano rispettivamente il posto di *A* e *C*, e viceversa.

×

2. LA CANZONE.

Il Petrarca ci ha lasciato 29 canzoni: 17 in vita di madonna Laura, 8 in morte, 4 sopra vari argomenti.

La canzone italiana si compone di un numero di strofe non ben determinato nei nostri primi lirici. Si chiude spesso, a cominciar da Guittone, col commiato, ma ne fa anche a meno. Il numero dei versi nella strofa oscilla prima del Petrarca in modo, che dal 7 va anche oltre il 20;[2] i versi poi sono il più delle volte endecasillabi intrecciati a settenari, non di raro tutti endecasillabi, e talora endecasillabi intrecciati a settenari e quinari. Ma i quinari già

[1] C = A.
[2] Vedi sotto a pag. 103 lo schema 13 di Cino, e a pag. 104 lo schema 13 di Dante.

presso Dante trovano non troppa grazia,[1] in Cino compaiono appena,[2] e pochi anni dopo sono banditi definitivamente da Antonio da Tempo, il quale bandisce anche i soli endecasillabi.[3]

Il Petrarca, a non tener conto del commiato, ha canzoni perfino di 10 stanze, nessuna minore di 5:

6 di	5:	canz. in vita	4, 5, 7, 11, 13;	in morte	5.
7 „	6:	„	8, 9, 10, 14, 15;	„	3, 6.
12 „	7:	„	3, 6, 12, 16, 17;	„	1, 2, 4; sopra vari argom. 1, 2, 3, 4.
2 „	8:	„	1, 2.		
2 „	10:			in morte	7, 8.

Del commiato quello che abbiamo già detto,[4] ci sembra sufficente per il nostro studio; qui aggiungeremo solo ch'esso col Petrarca intese a restringersi nelle proporzioni della sirima, e ad essere anche più breve.[5]

---

[1] *De vulg. el.*, II, 12. Li usa nella sola canzone *Poscia ch'Amor....*

[2] Vedi sotto a pag. 103 e 104 gli schemi 25 e 34. Si noti che la canz. 34 non è forse di Cino, e il quinario potrebbe anch'essere il principio di un endecasillabo con rim'al mezzo.

[3] Op. cit., pag. 128.

[4] Pag. 75 e 77.

[5] Di 10 canzoni ecco il rapporto fra i versi della strofa e del commiato:

1 canz. 7 a 2,	canz. in vita	2.		
4 ,, 15 ,, 3,	,,	6, 7, 8;	in morte	2.
2 ,, 13 ,, 3,	,,	10. 11.		
1 ,, 12 ,, 3,			,,	3.
1 ,, 12 ,, 4,			,,	5.
1 ,, 20 ,, 9,	,,	1.		

Di altre sei canzoni abbiamo commiati anche più lunghi dei provenzali:

3 canz. 14 a 8,	canz. in vita	4, 12;	sopra vari arg.	2.
1 ,, 15 ,, 9.			,,	1.
1 ,, 16 ,, 10.			,,	4.
1 ,, 18 ,, 10,	,,	17.		

Vedi un esempio di commiato lunghissimo nella canzone di Dante *Voi, che intendendo...*

Nella strofa petrarchesca il numero dei versi varia fra 7 e 20:

1	canz. con st. di	20	versi,	canz. in vita 1.
1	„	18	„	„ 17.
2	„	16	„	„ 3; sopra v. a. 4.
10	„	15	„	„ 6, 7, 8, 9, 14; in morte 2, 4, 7; sopra v. a. 1,3.
3	„	14	„	canz. in vita 4, 12; sopra v. a. 2.
5	„	13	„	„ 10, 11, 13, 16; in morte 8.
2	„	12	„	canz. in morte 3, 5.
2	„	11	„	„ 1, 6.
1	„	10	„	canz. in vita 5.
1	„	9	„	„ 15.
1	„	7	„	„ 2.

Come si vede, le più usate sono le stanze di 15 e di 13 versi.

Nessuna stanza è composta di soli endecasillabi. Le strofe della prima canzone in vita di M. L. hanno un solo settenario, così pure la seconda sopra vari argomenti; il massimo numero di settenari ce l'offre la terza in vita di M. L., che n' ha 8, la undecima, che n' ha 9, e la decima, che n' ha 10. Ma vediamo gli schemi di queste canzoni. [1]

1. ABC BAC CDEeDFGHHGFFII.
2. AbCDEFg. — Ogni strofa di questa canzone ha le stesse rime della prima con l'identico ordine.
3. AbbC BaaC cddEeDFF.
4. ABC BAC cddEEFeF.
5. AB BA AccADD.

[1] Adoperiamo, secondo l'uso più comune, le maiuscole per gli endecasillabi, per i settenari le minuscole; per i quinari poi ci serviamo delle minuscole corsive, per le rime al mezzo delle minuscole corsive seguite da un numero, che indica qual verso esse rime al mezzo chiudono.

6-8.	aBC	bAC	CDEeDfDFF.[1]
9.	$a^7Bb^7Cc^7D$	$a^7Bb^7Cc^7D$	$d^7Ee^7Ff^5EcFf^7GHhG$. — Si avverta inoltre che l'ultima rima di ogni stanza è identica alla prima rim'al mezzo della stanza seguente.
10-11.	abC	abC	cdeeDff.[2]
12.	ABC	BAC	CDEcDcFF.
13.	ABC	ABC	cDEeDFF.[3]
14.	aBbC	cDdA	$aBEeBFf^5A$.
15.	AB	BA	AcccA (st. 1-2);
	BC	CB	BaaaB (st. 3-4);
	CA	AC	CbbbC (st. 5-6).
16.	ABC	BAC	cDdEeFF.
17.	ABbC	BAaC	CDEEDdFfGG.

1.	AbC	AbC	cDdEE.
2 e 4.	ABbC	BAaC	CDEeDFF.
3 e 5.	ABC	ABC	cDEeDD.[4]
6.	AB	BA	ACcDdEE.
7.	ABbC	BAaC	CDdEeFF.
8.	ABC	BAC	$CddCEff^5E$.

1.	ABC	BAC	CDeEDEFdF.
2.	ABC	BAC	CDEEDdFF.
3.	ABbC	ABbC	CDdEFeF.
4.	AbC	BaC	cDEeDdfGfG.

Da questi schemi si vede la grande varietà delle combinazioni e degli intrecci di rime nel Petrarca. E gli altri poeti a lui più vicini?

Di Guido è il caso di parlare appena, perchè delle 10 o 11 canzoni, che gli vengono attribuite, l'Arnone gliene riconosce giustamente due sole, alle

[1] Si noti che le tre celebri canzoni degli occhi hanno lo stesso schema.

[2] Una lieve differenza: le strofe della canzone 11 terminano con un endecasillabo invece che con un settenario.

[3] Questo schema è identico a quello delle canzoni 10-11, con la differenza che qui abbiamo due soli settenari.

[4] Una lieve differenza: la sirima nella canzone 5 comincia con un endecasillabo invece che con un settenario.

quali aggiungerò due strofe, che sono state erroneamente prese per ballate.

1. Donna me prega....	$a^5Bc^5c^9Dd^5E$	$a^5Bc^5c^9Dd^5E$	Ff^3Gg^5HH Ff^3Gg^5HH.
2. Io non pensava....	ABBC	BAAC	DeD FeF.[1]
3. Se m'à del tutto...	$Aa^5Bb^5Cc^5d$	$Aa^5Bb^5Cc^5d$	EffgG.
4. Poi che di doglia....	ABBC	ABBC	DEeFfGG.

Di Cino disgraziatamente non abbiamo ancora un'edizione critica; certo non tutte le canzoni che gli si attribuiscono son sue,[2] ma noi non credendo opportuno d'intraprendere qui una lunga disquisizione bibliografica e nello stesso tempo non volendo tralasciare schemi che possono anche essere di Cino, diamo gli schemi di tutte le canzoni raccolte nell'ultima edizione delle sue *Rime* curata dal Fanfani:

1 e 15.	ABC	ABC	cDD.[3]	
3.	abC	cbA	DeeD	EddE.
4.	AbC	AbC	$c^7DEeDfF$.	
5.	aBbA	bAaB	cDdeE.	
6.	ABbA	ABbA	$Cc^7Dd^7Ee^5Ff^7GG$.[4]	
7.	ABC	ABC	CDdEeFF.[5]	
8.	ABc	ABc	CDdEE	DdEE.

[1] Nell'edizione critica dell'Arnone i versi 10 e 11 son mal divisi.

[2] Vedi qua e là il Fanfani già citato, e il Bartoli nella *Storia della letteratura italiana.* Firenze, Sansoni; IV, 68 e segg.

[3] Una lieve differenza: la sirima della canzone 15 comincia non con un settenario, ma con un endecasillabo. — Lo schema della canzone 15 avrebbe dovuto suggerire al Fanfani di preferire per la seconda stanza la lezione del codice Galvani da lui citato; e se avesse pensato a schemare tutte le canzoni, non avrebbe accettato ad occhi chiusi la lezione, che egli dà, di non pochi passi. Quella poi che il Fanfani chiama *canzone II,* è una ballata.

[4] Il Fanfani dà una lezione impossibile di questa canzone. Per lo schema vedi la lezione del codice chigiano L. VIII. 305 pubblicato dal Monaci e dal Molteni.

[5] Potrebbe sembrare che *FF* sia un errore di *AA*, ma si guardino tutte le strofe, e sparirà ogni dubbio.

9.	AbC	AbC	cDEDcFF.
10.	ABC	CBA	DEcF DEcF.
11.	AB	BA	CdC DcD.
12 e 19.	AbC	AbC	CDEeDD.[1]
13.	AaB	AaB	AaB AaB BCcD DBbD.[2]
14.	AbC	AbC	cddEFcF.
16.	AB	AB	BccdD.
16. bis.	AbA	BaB	CCDdeE.[3]
18.	ABA	BAB	b^7CcdD d^7EecC.
20.	ABbC	ABbC	CDdEE.
21.	ABbA	BAaB	BCcBDD.
22.	ABC	ABC	cDDEeFfEGG.
23.	aBbC	aDdC	ccEfGgFfHhE.
24.	ABBA	CBBC	CDD CEE.
24 bis.	ABbC	ABbC	CDDE CFFE.[4]
25.	Aa^7Bcc^5D	Aa^7Bcc^5D	Ee^5FefF Ee^5FefF.[5]
27.	ABbC	ABbC	CDEeDEFF.[6]
28.	abc	abc	c^4DdEffE e^4GhghII.
29.	$AaBb^7C$	$AaBb^7C$	$CcDd^7EEeFF$.[7]

[1] Il Fanfani divide erroneamente in due ogni strofa della canz. 12. Nella 19 poi una differenza: ogni piede è ABc.

[2] È una strofa sola, dal Fanfani divisa erroneamente in due.

[3] È una satira, di tre stanze ed un commiato, tranne la prima, molto mal divise. Vedi nel Fanfani (pag. 223) pure l'opinione del Ciampi. La 17 non è una canz. ma una ballata.

[4] Il Fanfani non le dà numero, perchè seguendo il Ciampi, la chiama *canzonetta* e la divide in quattro tetrastici dissimili. Ma ha tutta la struttura della stanza di una canzone. V. pure il Bartoli (*Storia della lett. it.* già cit.; IV, 62, nota).

[5] Per non credere e^5 un errore, si osservino tutte le strofe. — La 26 chiamata dal Fanfani canzone, è invece una ballata.

[6] Per comprendere questo schema bisogna vedere non la prima stanza soltanto.

[7] Ho indicato le rime al mezzo con un 7, ma esse chiudono

30.	ABbC	ABbC	cDEeFF.
31.	ABC	ABC	cDdEeFfGG.
32.	ABC	ABC	CDdEeCFF.
33.	AbC	AbC	DdE DeE.
34.	AbCd	AbCd	DEe^7FFEG*g*hH.[1]

Ed ora vediamo gli schemi delle canzoni, ritenute generalmente non dubbie, di Dante, di colui che nella *De vulgari eloquentia* ha svolto quasi completamente la teoria della canzone:

1. Donne, che avete....	ABBC	ABBC	CDD CEE.
2. Donna pietosa....	ABC	ABC	CDdE eCDD.
3. Sì lungamente....	ABBA	ABBA	a^5CDdCEE.
4. Gli occhi dolenti....	ABC	ABC	CDEeDEFF.
5. Quantunque volte....	AbC	AcB	BDEeDFF.
6. Voi che intendendo....	ABC	BAC	CDEEDFF
7. Amor che nella mente....	ABBC	ABBC	CDEeDFDFGG.
8. Le dolci rime....	AbBc	BaAc	CDEeDdDFfEGG.
9. La dispietata mente.... 15. Io son venuto....	ABC	ABC	CDEeDFF. Nella canz. 15 è da osservarsi inoltre che gli ultimi due versi di ogni strofa terminano con due omonimi.
10. E' m' incresce....	AbC	AbC	CDEdFfEE.
11. Morte, poich' io...	ABb^5C	ABb^5C	CDDECDDEE.
12. Poscia ch'Amor....	A*a*a^3BbcD	A*a*a^3BbcD	dEeFGgF.
13. Doglia mi reca....	ABbCd	ACcBd	DeeFfGHhhGG.
14. Tre donne....	AbbC	AbbC	CDdEeFEfGG.

---

indifferentemente ora settenari ed ora quinari. L'asimmetria non si toglie nemmeno col tentare uno spostamento di parole.

[1] Le tre ultime canzoni nel Fanfani cominciano rispettivamente a pag. 418, 423, 425, e sono indicate con I, II, III, perchè non si trovano nelle edizioni precedenti delle rime di Cino.

16. Amor che movi....	AbBC	AbBC	CDdEFeF.
17. Io sento sì d'Amor....	AbC	AbC	CDDECDDEFF.
18. Così nel mio parlar....	ABbC	ABbC	CDdEE.
19. Amor, dacchè....	AbC	AbC	CDdECDDEE.
20. O patria, degna....	AbC	AbC	CDdEFfEGG.

Che risulta da questi schemi?

Cominciamo dall'appartare lo schema della seconda canzone petrarchesca, il quale è schiettamente provenzale: e provenzale è pure quello della canzone 15,[1] ma considerato strofa per strofa può riaccostarsi agli schemi italiani. Ognuno dei rimanenti ventotto schemi del Petrarca si divide in una *fronte* suddivisa in due *piedi*. e in una *sirima* non suddivisa mai in *volte*, quando non se ne vogliano ammettere di troppo irregolari.

Purchè si tolga la fronte della 13ª canzone di Cino suddivisa in quattro piedi, riscontriamo sempre le stesse divisioni e suddivisioni e in Guido e in Dante e in Cino, i quali inoltre suddividono spesso anche la sirima, ma nel maggior numero dei casi la lasciano indivisa.

Abbiamo nel Petrarca nove primi piedi diversi, e ognuno di essi è identico ad un piede di Dante o di Cino e talvolta di entrambi; fanno eccezione per lievi differenze i due schemi 6-8 e 9. Abbiamo dodici fronti, e cinque sono identiche ad una fronte di Dante o di Cino ed anche di entrambi:

1. P. 1,4,12,16 in vita, 8 in morte, 1,2 s.v.a. — D.6.
2. P. 5,15 in vita, 6 in morte. — C.11.

[1] Vedi per entrambi pag. 100 e 101.

3. P. 13 in vita, 3,5 in morte. — D. 2,4,9,15; C. 1,7,15,22,31,32.
4. P. 1 in morte. — D. 10,17,19,20; C. 4,9,12,14,19,33.
5. P. 3 sopra v. a. — D. 18; C. 20,24bis,27,30.

Nelle altre abbiamo differenze leggerissime, tanto che se consideriamo le rime indipendentemente dalla qualità dei versi, ed escludiamo dalla canzone 9 le rime al mezzo, tutte le fronti del Petrarca sono identiche a questa o quella fronte di Dante o di Cino. Ma è da osservarsi pure che mentre in questi predomina moltissimo il tipo ABC ABC, in quello ha la gran maggioranza il tipo ABC BAC, e poi viene ABC ABC. Dante e Cino inoltre ci dànno esempio di altri schemi: nuove disposizioni di rime (D. 5,13; C. 19,24,29), piedi ternari e quaternari con due rime (D. 3; C. 5, 6,13,16bis,18,21,24), piedi quaternari con quattro rime (C. 25,34), piedi di cinque e sei versi (D. 13,12); mentre il Petrarca non ha usato che piedi di due, tre, quattro versi sempre a tre rime per piede, esclusi naturalmente i distici.

La canzone 14 del Petrarca abbisogna di un'osservazione speciale: essa è la sola che abbia i piedi irregolari, contenendo il primo una rima che non ha la risposta nel secondo e viceversa; irregolarità che si riscontra nella canz. 23 di Cino, il quale del resto, quando si tolga la canz. 24, ha i piedi sempre regolari, come sempre regolari li ha Guido e Dante.

Ai piedi il Petrarca ricollega sempre la sirima per mezzo del primo verso di questa rimante coll'ultimo verso di quelli.

Guido non ci offre esempio di ciò, ma quasi sempre ce l'offre Cino, sempre Dante. Nella nona canzone

del Petrarca tal concatenamento è un po' singolare, chè consiste nel primo emistichio della sirima determinato dalla rim' al mezzo: un concatenamento identico hanno Cino (4,18,28) e Dante (3).

Oltre che per mezzo del primo verso, la sirima nel Petrarca, benchè non suddivisa mai in volte, è in quattro casi collegata ai piedi per mezzo di altri versi (canz. 5,14,15 in vita, 8 in morte), il che si riscontra pure e in Dante e in Cino, non solo nelle sirime suddivise (D. 1,2; C. 13,24,24 bis), nel qual caso può dirsi obbligatorio, ma anche nelle altre (D. 11,17,19; C. 21, 23,29,32). Il Petrarca poi nella canz. 14 ha nella sirima, oltre alla rima del primo verso un'altra rima che appartiene ai piedi, il che non si riscontra nè in Dante nè in Cino.

Per tutto il testo la sirima è indipendente dai piedi. Essa conta nel Petrarca da cinque a quattordici versi variamente intrecciati, ma non a caso. Quasi sempre è divisibile in coppie, terzetti, quartine, le cui rime hanno la risposta o nel proprio gruppo o nel gruppo appresso, e sono disposte nell'identico ordine o in un ordine lievemente invertito. Proprio come nei piedi e nelle volte. Il medesimo in Guido, in Dante, in Cino,[1] le cui rime contano rispettivamente da 5 a 8 versi, da 5 a 12, da 3 a 12.

Il Petrarca nella sirima è molto più vario che nella fronte: in 28 esempi ha 24 variazioni, ma a non tener conto della qualità dei versi ne conta 19. Di esse parecchie possono riavvicinarsi ad altre di Dante

[1] In una sola sirima di Cino, la 30ª, una rima è senza risposta.

e di Cino, e quattro considerate indipendentemente dalla qualità dei versi sono proprio identiche a sirime di Dante o di Cino o di entrambi:

1. P. 5. — C. 21.
2. P. 12. — D. 4; C. 27.
3. P. 1 in morte. — D. 18; C. 20.
4. P. 3 s.v.a. — C. 14.

Tre poi sono identiche incondizionatamente:

1. P. 2,4 in morte. — D. 5,9,15.
2. P. 6,7 „ C. 7.
3. P. 5 „ C. 12,19.

Veniamo alla rim'al mezzo. Il Petrarca l'usa parcamente, l'ha in tre sole canzoni (9,14 in vita, 8 in morte), ed una per ognuna di queste due ultime canzoni, ma nella prima la profonde a larghe mani. Già quella è la canzone delle singolarità e delle stranezze! Quelle dieci rime al mezzo devono essergli state suggerite certamente dalle dodici della prima canzone di Guido, il quale in quattro soli schemi ne ha pure un altro con sei rime al mezzo.

La rim'al mezzo s'incontra abbastanza spesso anche in Cino, che l'usa in sette canzoni, che sono la 4, 6, 18, 25, 28, 29, 34, racchiudenti rispettivamente 1, 4, 2, 6, 2, 3, 1 rima; però non ci sembra inopportuno avvertire che alcuna di queste canzoni può e non può essere di Cino. Al contrario Dante l'usa già parcamente: tre esempi (3,11,12) con una o due rime al mezzo ognuno.

Dagli schemi non può risultare, ma deve pure notarsi che il Petrarca comincia ambedue i piedi e la sirima nelle prime quattro stanze della canz. 15 con la stessa frase, e le ultime due stanze le comincia in

modo che hanno una relazione diretta con le precedenti: nella canz. 8 in morte comincia con la stessa parola il primo verso e il quint'ultimo di tutte le stanze. Esempi dello stesso genere in Dante (11) e in Cino (14,29), ed oltre che fra gl' Italiani si hanno fra i Provenzali, per esempio in Pietro di Corbiac.

Abbiamo parlato di piedi identici, di fronti identiche, di sirime identiche; e gli schemi interi? Di identici ne abbiamo due, quello della canz 13 in vita e l'altro della canz. 5 in morte, identici rispettivamente a quello delle canzoni 9 e 15 di Dante e all'altro delle canzoni 12 e 19 di Cino. Un'unica differenza tenuissima: nel primo caso il Petrarca comincia la sirima con un settenario e Dante con un endecasillabo, nel secondo caso il Petrarca ha i piedi di tre endecasillabi e Cino di due endecasillabi e un settenario.

A spiegarci tutte queste relazioni è necessario ammettere assolutamente che il Petrarca ebbe sott'occhio questo o quell'esempio di Dante o di Cino? Non lo crediamo, perchè ci sembra sufficente il riconoscere ch'egli siasi attenuto alle norme de' suoi predecessori più immediati; e che siasi attenuto a queste norme non solo dove abbiamo riscontrato la identità ma in tutte le sue canzoni, nessuno, dopo quanto abbiamo esposto, vorrà mettere in dubbio.

Ma il Petrarca che per arte è tanto superiore a' suoi predecessori, ha voluto superarli anche nel tecnicismo della canzone. La canzone italiana intessuta quasi sempre secondo quelle leggi generali che

siamo venuti esponendo ha in principio una grandissima varietà di tipi, non pochi dei quali, massime i meno comuni e le eccezioni, si vanno man mano eliminando o assottigliando. Alla fine del secolo decimoterzo e sul principio del decimoquarto Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Antonio da Tempo con l'esempio e con la teoria accentuano in modo speciale questa tendenza a ridurre: e Francesco Petrarca, (salvo a prediligere quei tipi che non sono sempre i più frequenti presso i suoi immediati predecessori, e a intessere i suoi schemi senza punto obbligarsi che pure negli accessori avessero un riscontro o in Dante o in Cino o in altri) non solo poggia completamente sopra questo. direi così edificio piramidale. ma lo prosegue solidamente e mirabilmente lo compie, serbando qualche traccia appena delle singolarità sottostanti.

3. LA BALLATA.

V'ha cinque specie di ballate: *grandi, mezzane, minori, comuni, minine.*[1]

Sette ballate troviamo nel canzoniere del Petrarca, e appartengono tutte alle due prime specie: quattro sono grandi e tre mezzane. Le grandi sono di una sola stanza, tre con settenari ed una undenaria; deve inoltre avvertirsi che l'ultima invece di 14 versi, come le precedenti, è di 16, avendo ognuno dei suoi piedi un numero di versi uguale a quello

[1] Da Tempo, op. cit., pag. 118.

della ripresa e non uno di meno, come stabilisce la regola.[1] Ma si osservino gli schemi:

	Ripresa.	1º piedo.	2º piede.	Volta.
1. Lassare il velo...	AbBA	CDE	DCE	EfFA.
2. Occhi miei lassi...	ABbA	CDE	DCE	EFfA.
3. Volgendo gli occhi...	ABBA	CDE	DCE	EFFA.
4. Di tempo in tempo...	ABbA	CddE	CddE	EFfA.

Ed ora ecco gli schemi delle mezzane:

5. Quel foco...	ABB	CD	CD	DBB.
6. Perchè quel che...	AbB	Cd	Cd	DbB.
7. Amor, quando ..	aBB	CdE	DcE	eBB.[2]

Come si vede, la 5ª è undenaria, la 6ª e la 7ª con settenari, e la 7ª ha, come la 4ª, ognuno dei suoi piedi con un numero di versi uguale a quello della ripresa. La 7ª inoltre è di una sola stanza, mentre la 5ª e la 6ª sono di due.

Oltre a queste, che si leggono nel *Canzoniere*, si conoscono del Petrarca altre tre ballate,[3] tutte mezzane, e i cui schemi non presentano, ad eccezione di una rim' al mezzo, che riscontreremo in Guido e in Cino, ma non in Dante, variazioni importanti:

---

[1] "Secunda autem pars ballatae magnae habito respectu ad partem praecedentem, ad hoc ut bene proportionetur, debet minorari in versibus et syllabis, et... debet constare ex tribus versibus." (Idem).

[2] Il secondo verso contiene una rim' al mezzo, a^7, ma considerando che il Petrarca è sempre simmetrico, e che questa rim' al mezzo non ha, come dovrebbe, la risposta nella *volta*, credo che possa essere involontaria, e perciò non la indico nello schema.

[3] Veramente nella raccolta del Carducci (*Cantilene e ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV;* Pisa, Nistri, 1871; pag. 101 sgg.) dopo queste tre ballate si legge una quarta poesia, ma non è una ballata, e molto probabilmente non è neppur cosa del Petrarca.

8. Nova bellezza... 9. Amor che 'n cielo...	ABB	CDE	CDE	EBB.
10. Donna mi vene...	Abb^7A	CD	CD	d^7EeA.

Noi non dobbiamo far qui la non facile storia della ballata; a noi basta notare che questi schemi metrici non mancano ne' precursori più diretti del Petrarca, in Cino da Pistoia e in Guido Cavalcanti.

Il vero maestro della ballata è il Cavalcanti. Conosciamo 11 ballate indubbiamente sue,[1] che non sono così brevi, nè ci offrono in generale schemi così uniformi come quelle del Petrarca:

1. Era in penser....	Abbc	DE	DE	Effc.	6	stanze.
2. I' prego voi....	AAB	CD	CD	DBB.[2]	3	„
3. In un boschetto....	Aa^5B	CD	CD	Dd^5B.	4	„
4. Vedete ch' i'son un...	ABBC	DE	DE	EBBC.	2	„
5. Perch' i' no spero....	Abbccd	EF	EF	Fgghhd.	4	„
6. Veggio negli occhi....	ABBC	DE	ED	DFFC.	2	„
7. Fresca rosa....	abbcc^7D	effe	feef	ghhii^7D.	3	„

Ma ve n' ha pur di quelle con ischemi uguali o simili ai petrarcheschi:

8. Gli occhi di quella.... 9. Posso degli occhi....	ABB	CD	CD	DBB.[3]	4 e 3	stanze.
11. Quando di morte....	AbbA	CdE	CdE	EffA.	4	„
10. La forte e nova....	AbB	CD	CD	DbB.[4]	3	„

Cino da Pistoia, a prendere in considerazione le sole ballate vere e ritenute generalmente autentiche,

---

[1] Le altre due poesie, che dall'Arnone son credute ballate, hanno lo schema della stanza di canzone. Vedilo a pag. 102.

[2] Il terzo verso ha una rim'al mezzo, a^5, ma sarà volontaria, non essendo necessaria, e non avendo la risposta nella *volta*, risposta che si ha in tutte le altre ballate di Guido?

[3] La ballata 8 ha nel secondo verso una rim'al mezzo, a^5, ma vedi la nota precedente.

[4] I versi dall'Arnone sono stati mal divisi, onde non si vede subito nella sua edizione lo schema vero di questa ballata.

ne ha presso a poco tante quante il Cavalcanti; e la relazione schematica che abbiamo osservato fra questo e il Petrarca si riscontra quasi nelle stesse proporzioni anche fra Cino e il Petrarca: vediamo infatti gli schemi delle ballate di Cino:

1. Giovane bella[1]....	ABbA	CdE	CdE	EFfA.	1 stanza.
2. Amor, la doglia[2]....	AbbA	CdE	CeD	DffA.	1 „
3. Amor, la dolce vista....	ABB	CDE	CDE	EBB.	1 „
4. Madonna, la pietate....	aBB	cD	cD	dBB.	1 „

Questi che seguono, si allontanano man mano dagli schemi del Petrarca:

5. Lasso! chè amando....	ABA	CD	CD	DAA.	3 stanze.
6. Io guardo per li prati....	ABA	CDe	CDe	EAA.	1 „
7. Angel di Dio....	AbA	CdD	DcC	CaA.	3 „
8. Donna, 'l beato....	AbbA	CdE	CeD	FggA.	1 „
9. La dolce innamoranza....	aBbA	CDE	CDE	fGgA.	2 „
10. Poichè saziar non posso....	ABbC	DdE	DdE	EFFC.	1 „
11. Amor, che ha messo....	AbCcD	EFG	EFG	HcIiD.	2 „
12. Com' in quegli occhi....	Aabb^4C	DeeD	EddE	Eeff^4C.[3]	4 „

Abbiamo in fine un'altra ballata, ma il suo schema è proprio singolare, perchè ha i piedi con rime non rispondenti, ed ha due volte, ognuna delle quali si collega rispettivamente ad un piede.

13. I più begli occhi.... AaA BCd EFg DaA GaA.

Uno sguardo complesso a tutti questi schemi fa subito comprendere che la differenza principale fra

[1] Questa ballata non si legge nell' edizione del Fanfani, ma nella raccolta citata del CARDUCCI, a pag. 84.

[2] Il Fanfani la dice *madrigale,* ma la nomenclatura del Fanfani non è davvero infallibile nè in questa, nè nella poesia seguente, nè in altre.

[3] Per comprendere le rime ff^4 si guardino tutte le stanze della ballata.

Guido e Cino da una parte e il Petrarca dall'altra si ha per lo più nell' ultimo membro della ripresa e talora nel primo della volta. Del resto, l'abbiamo già detto, schemi uguali o simili non mancano; ma se noi oltre alla somiglianza di questo o quello schema vogliamo trovare la regolarità e la uniformità che si riscontra nel Petrarca, dobbiamo esaminare un altro poeta, l'Alighieri. Ecco gli schemi metrici delle sue ballate:

1. Ballata, io vo'....	ABBA	CdE	CdE	EFFA.	4 stanze.
2. In abito di saggia....	ABBA	CDE	CDE	EFFA.	1 „
3. Io mi son pargoletta....	ABB	CD	CD	DBB.	3 „
4. Voi che sapete....	ABBA	CD	CD	DEEA.	3 „
5. Deh! nuvoletta....	ABBA	CDe	DCe	EFFA.	1 „

Dopo tutto questo ci sembra di poter affermare che come nella canzone, così nella ballata il Petrarca ha seguito le norme metriche generali e gli esempi più regolari de' suoi più immediati predecessori.

4. IL MADRIGALE.

“ Seguitando via via il madrigale nelle sue trasformazioni e negli avvolgimenti suoi varii, siamo ormai giunti al punto che della primitiva indole rusticana e pastorale nulla gli resta, e delle memorie campestri, del verde, dell'aria aperta, dell'acqua corrente non molto oltre la menzione. Così fatti sono i pochi del Petrarca „.[1]

[1] Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*: in *Studi letterari;* Livorno, Vigo, 1880; pag. 425-26.

Quattro ne ha il Petrarca, composti unicamente di endecasillabi, uno di 10 versi, uno di 9 e due di 8; eccone gli schemi:

1. ABA BCB CC.
2. ABA CBC DE DE.
3. ABC ABC DD.
4. ABB ACC CDD.

Del Cavalcanti non si conosce che un madrigale di otto endecasillabi *(O cieco mondo....)*, se pure è suo; eccone lo schema:

ABB ACC DD;

uno di Cino, di 16 versi, endecasillabi e settenari intrecciati, *(Io mi son tutto....)*,[1] il cui schema è il seguente:

ABc ABc ABc ABc DE Df;

nessuno di Dante. Ma al primo terzo del secolo XIV devono essersene scritti parecchi; ciò risulta pure da Antonio da Tempo, che compì il suo trattato nel 1332: "....licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi compilentur„.[2] Il Da Tempo distingue cinque specie di *madrigali comuni*, ossia undenari, undenari e settenari, bisettenari e undenari, settenari, ripetuti; e tre specie di *madrigali con ritornelli*, ossia madrigali con più ritornelli, ognuno dei quali ritornelli può constare di un verso o di due, e madrigali con un ritornello

[1] Vedilo nel codice chigiano L. VIII. 305 pubblicato dal Monaci e dal Molteni. — Il Fanfani dà a Cino cinque madrigali, ma tre sono ballate, ed uno, anche a considerarlo un madrigale, è probabilmente apocrifo.

[2] Antonio da Tempo, op. cit., pag. 139.

solo: avverte inoltre che ciascuno di questi ritornelli può unirsi a qualunque dei madrigali comuni.[1]

Il Petrarca ha tre specie di madrigali: un comune un lenario, il quarto; due con ritornelli di un verso, il primo e il terzo: ed uno con ritornelli di due versi, il secondo. È da osservarsi che nelle rime usa più libertà di quella voluta da Antonio da Tempo, il quale stabilisce che le rime siano identiche in tutti i terzetti; ma in generale anche nel madrigale, come negli altri componimenti, si attiene alle regole metriche già stabilite.

[1] Idem, pagg. 140, 143, 144.

IL SEICENTO

E VINCENZO DA FILICAIA

I.

IL SEICENTO

Anche oggi, con tanta storia di critica positiva, si sente spesso ripetere sul secolo XVII il giudizio dell'Alfieri, "il seicento delirava„; e ben pochi cercano di sapere quanto sia di vero in un'affermazione così netta e recisa, e fatta la solita eccezione per la prosa scientifica toscana, involgono in un comun biasimo generale tutti gli scrittori di questo secolo, come tutti egualmente infetti della stessa tabe, *il seicentismo.* Su questa infelice età la rettorica del vituperio (poichè anche il vituperio ha una rettorica tacitiana tutta sua) ha spesso dettato, fra lo scoppiettio degli aggettivi pretensiosi roventi di sdegni artistici o politici, giudizi insostenibili, ispirati da un preconcetto quasi comune, che ha tenuti gli animi fin dal cominciare degli studi della nostra letteratura.[1]

[1] Ecco come giudica questo secolo il CRESCIMBENI: "Era il gusto del secolo in simil professione arrivato al colmo della depravazione; poichè tanto avanti portato s'era l'uso di iperboli

E frasi, pure frasi corsero e non poche; e mentre si gridava al totale naufragio delle lettere nel mare morto dell'abbiezione più profonda, anche il senso comune vi naufragava miseramente. Poi vennero i cercatori di giudizi belli e fatti, ai quali giudizi essi dettero nuova diffusione ed autorità senza curarsi di vagliarli. Cosicchè il seicento è tenuto volgarmente per sinonimo di affettazione ridicola e pretensiosa, di caricatura.

Vediamo.

Col trattato di Castel Cambresis nel 1559 le catene del servaggio spagnuolo venivano ribadite ai polsi della misera Italia. Come fossimo noi trattati da questi buoni fratelli latini, è cosa nota, e non occorre dire, anche perchè Cesare Cantù nella *Storia degli Italiani* ne fa un quadro da par suo. Spenta ogni vita politica, cessate le industrie ed i commerci, l'Italia giacque rigida, esangue in un ozio forzato, oppressa dalla miseria invadente, concussa dall'immane tirannide e dall'avidità spagnuola, che non ebbe confini: *rosicchiava in Sicilia, mangiava a Napoli, divorava a Milano.* Gli altri stati, se ne togli Piemonte e Toscana, o deboli o inetti rodevano, benchè malvolentieri, il freno. Anche Pio IV dopo molte contorsioni di viso aveva inghiottito l'amaro calice. La nobiltà senza nè onore nè valore veniva snervata

smoderate, di metafore viziose, d'immagini false, d'invenzioni capricciose, di pensieri stravaganti. „

dagli ozi, e molte antiche case andavano in ruina per cupidigia e ambizione di fasto; e spesso l'Ebreo raschiava l'oro e l'argento dei blasoni. Il lusso pomposo, le gonfiezze di Spagna invasero trionfalmente la penisola, e regnarono affettazione, adulazione, ipocrisia.[1]

×

E qui si presenta subito un problema:

L'invasione spagnuola fu proprio una delle cause generatrici del seicentismo in arte? E anzi tutto che s' ha da intendere per seicentismo?

A noi par questo: noi diciamo seicentistico uno scritto, quando in esso si scapestrano le immagini più strane e sbalorditorie, che in luogo di mettere in maggior luce le cose le svisano per amplificazione, come riflesse da lenti convesse; quando s'abusa dei traslati; quando vocaboli e frasi sono contemporaneamente considerati nel loro significato proprio e in un significato metaforico, onde si hanno conseguenze strane e ridicole; quando lo scrittore, per difetto di contenuto vero e proprio a cui infonder la propria vita, è tutto intento a lisciar la parola, ad applicarle qua e là orpelli e stracci purpurei come comparsa da teatro; quando si balocca e folleggia colle smancerie, co' lenocini, colle capestrerie

---

[1] Già l'Ariosto aveva lamentato *la vile adulazion spagnola*:

> Signor, dirò, non s'usa più fratello,
> Poi che ha la vile adulazion spagnola
> Messa la signoria fin in bordello.

Satira a Galasso Ariosto suo fratello: vv. 16-18.

della frase; quando si studia di colpire la fantasia col maraviglioso, col mostruoso, coll'impensato, coll'impensabile.[1]

Ora queste bruttissime cose ce le portarono in casa gli Spagnuoli?

Il D'Ovidio[2] (a parlare solo de' critici recenti e degli ultimi risultamenti della critica) lo afferma, e conforta questa sua affermazione con argomenti uno dell'altro più valido.

Diciamolo schiettamente e subito: confutare le dotte argomentazioni del dottissimo critico napoletano non è impresa da torre così alla leggera, e non ci passa nemmen per la mente. Farebbon mestieri e troppo maggiori studi e preparazione assidua e paziente, quale non abbiamo; chè egli, da vero padrone, scorrazza a tale agio per le letterature della Spagna, della Francia e d'altri siti ancora, che a seguitarlo ci vorrebbe non poco di tempo e fatica. Lo dice egli stesso: "Tutte queste considerazioni, che son venuto facendo, avrebbero appunto bisogno d'essere cimentate con un esame minutissimo e

---

[1] Ecco come ci dipinge il seicento Salvator Rosa:

> Quindi i traslati e i paralleli arditi,
> Le parole ampollose e i detti oscuri,
> Di grandezze e decoro i sensi usciti:
> Quindi i concetti o mal espressi o duri,
> Con il capo di bestia il busto umano,
> Della lingua stroppiata i motti impuri.
> Dell'iperboli qui l'abuso insano....

E più oltre:

> Le metafore il sole han consumato:
> E convertito in baccalà Nettuno
> Fu nomato da un certo *il dio salato.*

Satira seconda: *La poesia,* versi 58-64 e 262-64.

[2] Vedi *Nuova Antologia,* ottobre '82; pag. 661 segg.: *Un punto di storia letteraria — Secentismo Spagnolismo?*

preciso dei fatti letterari. E com'io non ho agio di fare un tal esame, così mi sarei astenuto dal metterle fuori, così mezzo improvvisate come sono, se non avessi concepita la speranza d'invogliare con ciò qualche studioso valente, e ben preparato per simili ricerche, ad occuparsi di proposito del soggetto. Naturalmente io non ho la strana presunzione che una larga e accurata ricerca che altri vi facesse intorno dovesse di necessità condurre alla conferma delle argomentazioni mie. Se la conferma venisse, ne sarei lieto; ma in ogni modo, se anche i fatti mi smentissero, sarei contento di ricredermi, e pago d'aver dato occasione a un'indagine bella ed utile„.[1]

La mancanza adunque di una seria preparazione ci rende impossibile questa indagine, ma non può impedirci di far notare che altre considerazioni, le quali a noi sembrano non meno giuste di quelle del D' Ovidio, conducono a conclusioni all'intutto diverse ed opposte a quelle dell'illustre professore di Napoli.

Per noi sta questo, che ci studieremo di provare. Se i costumi si riflettono nelle lettere, influenza nelle nostre lettere da parte degli Spagnuoli non è da negare in alcun modo, e non è da negare anche per un'altra ragione: gli Spagnuoli causarono in Italia miseria e squallore, e dove infestano queste sventure, là male sbocciano e provano le pianticelle degli ingegni, là le lettere imbozzacchiscono.

[1] Pagg. 667-68.

Ma ciò alla fin de' conti non varrebbe a spiegarci altro che o la scarsezza degli scrittori, o il loro poco elevarsi sulla mediocrità; non i lenocini e gli imbellettamenti delle lettere, le quali andarono dattorno come matrone vecchie e pretensiose, piene di fronzoli e di fuco, e su la piazza fra gli sdilinquimenti e le contorsioni ponzarono le bombe del dire, (fra parentesi: queste bombe sono del Giusti). All'infuori di questa, altra influenza nella nostra letteratura gli Spagnuoli non ebbero e per le seguenti principalissime ragioni.

L'erompere del morbo seicentistico fu quasi contemporaneo in Ispagna[1] ed in Italia. Ma fra noi germi di seicentismo più o meno latenti non mancano neanche nel trecento, non mancano nello stesso Petrarca; nel quattrocento poi si espandono e dànno fuori una vera e propria fioritura seicentistica, come ha provato assai bene Alessandro D'Ancona, del cui lavoro basterà qui riportare un solo periodo: "Se non che, anche i dolciumi ingenerano sazietà, e dal Petrarchismo bembesco si passò al Marinismo; cioè a rinnovare le stranezze, delle quali due secoli innanzi (nel quattrocento) si erano avuti quei saggi, onde abbiam cercato rinfrescare la memoria" .[2]

---

[1] Góngora (1561-1627) fu quegli che introdusse nella poesia spagnuola uno stile studiato e faticoso (*estilo culto*). Gli storici della letteratura dividono la sua vita in due periodi: il primo, in cui seguì il vecchio stile nazionale; il secondo, in cui fondò l'*estilo culto* (Polifemo ecc.) e la scuola famosa dei *gongoristi* o *cultoristi*. Questa seconda maniera appare su' primi decenni del XVII secolo, e coincide su per giù con la fioritura della poesia marinistica.

[2] D'Ancona. — *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli.* Ancona, Morelli, 1884; pag. 237.

Nè questa tradizione s'interrompe. Nel '500 Luigi Groto è un vero e proprio seicentista; chè nella frivolezza del contenuto, giuoca con le rime come un giocoliere giapponese con sei o sette bocce. Se il seicentismo fosse stato importazione spagnuola, ha notato molto giustamente il prof. Borgognoni,[1] si sarebbe ridotto ad una moda passeggera; mentre durò per ben due terzi di secolo.

Dunque a far allignare il seicentismo in Italia non era necessario che gli Spagnuoli ci dessero quello che essi stessi non avevano ancora in proporzione tale da costituire una vera e propria malattia letteraria; e a noi d'altra parte l'infezione covava in casa, covavano quei mali germi, che poi, nel seicento (sia pure per l'oppressione della tirannide spagnuola e la mancanza di una vita italiana) crebbero e generarono la mala pianta.[2]

---

[1] *Fanfulla della domenica*, agosto 1884.

[2] Ma non bisogna esagerare neppur nelle conseguenze di questa tirannia spagnuola e di questa abbiezione italiana. Noi non dimentichiamo che Traiano Boccalini per avere scritto contro gli Spagnuoli fu ucciso proditoriamente, e che Fulvio Testi per avere dedicato un volume di poesie a Carlo Emanuele di Savoia e per certe espressioni offensive verso la Spagna dovette andare in esilio; ma in pari tempo ricordiamo a coloro che gridano all'estinzione d'ogni senso morale, d'ogni idea di patria, e cancellerebbero volentieri questo secolo dalla storia civile e letteraria come secolo nefasto di generale tristizia, che esso ci dà non poche opere patriottiche: due componimenti nobilissimi, caldi di amor patrio, a Carlo Emanuele, sieno del Marini o non piuttosto del Testi, come inclina a credere il D'Ancona (*Il concetto della unità politica nei poeti italiani*. Pisa, Nistri, 1876; pag. 39 e 57, nota 84. — Vedi pure De Castro, *Fulvio Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo*. Milano, Battezzati, 1875), gli scritti del Boccalini (Vedi Mestica. *Traiano Boccalini e la letteratura critica e politica del seicento*. Firenze, Barbèra, 1878), le Filippiche del Tassoni (Firenze, Le Monnier, 1853) ecc. ecc. Nel seicento insomma c'è tutta una letteratura politica!

Dire che il seicentismo "sembra.... come connaturato all'ingegno spagnuolo„; il quale "tende di sua natura al metaforico, al tronfio, al concettoso„; che "è per esso un vizio ereditario„; che "opere bellissime spagnuole sono tempestate di secentismi„;[1] è dire cose verissime, ma che non infirmano punto la verità delle nostre affermazioni.

Altre cause ancora, secondo la maggior parte dei critici, favorirono lo sviluppo di quest'albero fatale della perdizione letteraria: i decreti del concilio di Trento, la riafforzata autorità del tribunale dell'inquisizione, la fondazione dell'ordine dei gesuiti. Sì; ma l'influenza di tali istituzioni, che serrarono gli ingegni invano dibattentisi, come in una cerchia di ferro, anch'essa va qui intesa per molta parte in senso diverso, o in ogni modo meno largo di quello in cui s'è intesa finora. Certo, non era più lecito di gittare in faccia alla divinità il grido della rivolta: se Giove si oppone, *sumamus, cur non? proelia contra Iovem*;[2] ma che una certa libertà ci fosse, non è da negare.

La prosa toscana dovè lottare titanicamente e lottare e sentirsi spesso alle prese coi canoni del concilio di Trento (si tarpavano, scrive il Galilei,[3]

---

[1] Vedi D'Ovidio, op. cit., pagg. 664-65.

[2] Folengo.

[3] *I dialoghi dei massimi sistemi tolemaico e copernicano:* quasi in principio della prefazione.

le ali agl'intelletti speculativi); dovè provare le rabbie dell'inquisizione; ma pure trionfò fortificata dai supplizi, scaldata dai roghi. E poi l'inquisizione non era cosa nuova. Si ricordi per esempio che Cecco di Ascoli, professore d'astrologia a Bologna, fu arso vivo in Firenze per condanna di questo tribunale nel 1327. È vero che in questi ultimi tempi la sua autorità e la sua austerità si erano accresciute: infatti la sacra congregazione dell'indice facea sentire più che mai i suoi rigori, e fin dal 1542 era stato istituito il sant'uffizio, e i governanti italiani, sempre paurosi di novità, si erano affrettati ad accogliere tutto ciò nei loro stati; ma s'è pensato a un'altra cosa? S'è mai pensato che il Marini, il quale è il vero caposcuola della maniera corrotta, anzi il solo corruttore, se pur corruttore ci fu (poichè per vero infetta di seicentismo è solamente la sua scuola), s'è mai pensato, dicevamo, che potè scrivere ciò che volle, potè candire ed inzuccherare certe lordure, che oggi, sieno pur candite e inzuccherate, non farebbe circolare in alcun modo, dietro denuncia del professor Chiarini vigile custode della morale italiana, il procuratore del re? Il gentil cavaliere fu e si mostrò quello che volle: freni nè sentì, nè dovè paventare, poichè l'Adone, tutti lo ricordano, fu pubblicato a Parigi nel '623.

E i gesuiti? saltano su a ricordare i soliti critici.

L'educazione gesuitica, che il De Sanctis dice giustamente eunuca ed ipocrita, portò in Italia effetti funesti, e aduggiò, come nota il Carducci, [1] colla sua

[1] *Studi letterari.* Livorno, Vigo, 1880; pag. 132.

triste ombra l'ideale religioso ancor vivo che “ degenerò dai santi popolari, la cui serie si chiude con Filippo Neri, nell' egoismo ascetico di Luigi Gonzaga „. Ma benedetti voi! date a Cesare quel che è di Cesare. Ei ne hanno troppe di colpe vere, perchè dobbiate addossar loro anche questa che non hanno; poichè se si pensa che tale sodalizio, fondato circa la metà del '500, non subito attinse quell' importanza, a cui pervenne solo qualche secolo più tardi, che nessuno dei poeti di questo secolo fu gesuita o ne frequentò le scuole (il Chiabrera nacque nel '552, nel '62 il Marini, nel '74 l'Achillini), e che solo i primi due de' tre qui ricordati tentarono qualcosa di nuovo e possono essere considerati come i veri capiscuola di due maniere diverse,[1] questa influenza si riduce a ben poca cosa, anzi per usare una bella espressione d'un mio maestro “più la si ricerca con la lente e più ci va sfumando davanti „.[2]

E così cade anche, al soffio leggero, il bell'edificio di carte, costruito con tanta pompa rettorica e tanta enfasi da quel nobile e forte ingegno, che fu Luigi Settembrini. “ Il.... falso nell'arte non è un momento, ma un lungo periodo, che da un secolo si chiama il *Secentismo;* e nasce non tanto dalla servitù

---

[1] Anche nel settecento distinsero bene queste due scuole, guardandosi dal confondere il Preti e l'Achillini cogli altri. In una poesia per l'anno secolare d'Arcadia, Carlo Gastone Rezzonico (1742-90) dice che per essa:

.... fu domo il tumido secento,
E fu di riso l'Achillini e il Preti
Lungo argomento.

[2] Monaci, *Da Bologna a Palermo*. Città di Castello, Lapi, 1884; pag. 23.

spagnuola, che fu cagione esterna, quanto da una cagione profonda che *aveva falsata l'anima, e fu il* GESUITESIMO. „[1]

×

Questi fatti sogliono essere considerati dal più dei critici quali cause del seicentismo, siccome quelli che, soffocando ogni libera manifestazione del pensiero, imposero agli scrittori quella fatale ipocrisia, onde si volsero a trattare soggetti che nè sentivano, nè potevano in niun modo sentire; di qui la ricerca faticosa dello strano, del contorto, dell'impensato, dell'iperbolico. Onde, seguitano ad osservare i suddetti critici, il Marini potè dire:

> È del poeta il fin la maraviglia,
> Parlo dell'eccellente e non del goffo;
> Chi non sa far stupir vada alla striglia.

Ma noi abbiamo già veduto qual valore abbiano tali fatti; e poichè collo sparire e coll'attenuar delle cause vengono meno e scemano gli effetti, possiamo fin da ora sospettare che nel seicento siavi meno seicentismo di quello che generalmente si afferma. Eccoci dunque dinanzi ad un altro problema, il quale è così complesso, che a risolverlo completamente bisognerebbe disporre di tante monografie, quanti sono gli scrittori del secolo:

Quello che noi chiamiam seicentismo, fu un fatto generale, che invase tutti i generi letterari, o fu circoscritto ad un solo genere e ad alcuni scrittori?

---

[1] SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana.* Vol. II, pag. 227 dell'ediz. stereot.

Che cosa intendiamo per seicentismo, dicemmo innanzi; ma esso più che seicentismo, noi chiameremmo *marinismo*. E tale scuola, a cui appartengono l'Achillini, il Preti e qualche altro minore ed oscuro, non giunge nemmeno fino alla metà del XVII secolo; mentre l'altra, capo il Chiabrera, si continua nel Testi, nel Filicaia, nel Redi, nel Guidi ecc., e va dai vizi dei marinisti in gran parte esente. Le metafore strane e le antitesi nel buon Savonese non sono molte; il senator di Fiorenza, si vedrà nel seguito di questo studio, ne ha parecchie, ma alcune più che in lui o in altri seicentisti trovano una paternità assai più remota nel Petrarca.[1] E i Petrarchisti del '400, come il Cariteo, il Notturno, il Sasso, il Tibaldeo, e chi più n'ha, più ne metta,[2] non ne hanno? E il Bembo? E il Tasso stesso non prelude al seicento? Le leziosaggini del Lemene non trovano un riscontro in quelle del Tibaldeo?

Quanto agli altri generi letterari, a tacere della prosa scientifica toscana, che tutti concordi escludono, la satira col Menzini e col Rosa, che vibra anzi acre le sue punte contro i vizi letterari del secolo. non ne fu immune?

E il poema pastorale col Guarini? Di lui dice lo Schlegel. “ Sono nel Guarini alcuni passi che non disconverrebbero al nobile e severo stile di un grande poeta dell'antichità; ma egli sta già sui confini di quello stile nobile e di quel gusto pomposo. che nel

---

[1] V. pag. 156.
[2] V. D'Ancona, op. cit.

Marini poi traboccò„.[1] Nè bisogna dimenticare il Bonarelli il quale, è vero, n'è più infetto; ma, come nota il Camerini,[2] basterebbe confrontare la sua *Filli di Sciro* al prologo che di essa fece il Marini e al poema stesso per vedere quanto sia più castigato e corretto il poeta pastorale. Non parlo dell'Ongaro, che nel suo *Alceo* se ne tenne addirittura lontano.

E non è infine gloria del seicento l'aver dato alle patrie lettere, se non i primi forse, certo i migliori saggi di eroicomico? e *La secchia rapita* e *Il malmantile* e *L'asino* e *La presa di Saminiato* e *Il torracchione desolato?*[3]

Alla scuola lirica, che prende le mosse dal Chiabrera e va distinta dalla marinistica per maggiore sobrietà, per istudio maggiore degli antichi, specialmente greci, come pure per una tal quale varietà di metri, appartiene VINCENZO DA FILICAIA.

---

[1] V. il volume 13 della *Biblioteca classica economica* edita a Milano dal Sonzogno, pagg. 15-16.

[2] Idem, pagg. 18.

[3] *La battaglia delle vecchie con le giovani* del Sacchetti, i poemetti burleschi del '500, come *L'Orlandino* del Folengo. *La gigantea* dell'Arrighi, la quale corre sotto il nome dell'Amelunghi *La nanea* e *La guerra dei mostri* del Grazzini non possono essere comparati in alcun modo coi poemi de Tassoni e del Lippi. Sono più poemetti burleschi che eroicomici.

II.

VINCENZO DA FILICAIA

Di Braccio da Filicaia e di Catterina Spini, ambedue di famiglie nobili e reputate, nacque il nostro autore a Firenze in pieno seicento, nel '42, quando già il Marini e l'Achillini, tutti dietro alle illecebre della locuzione, agli sfaccettamenti della frase, alle lezie del dire, avevano ricoperto d'un luccicore vivo d'immagini, d'una vernice di biacca e minio scheletri italiani e stinchi latini, fra la mancanza d'ogni vita interiore e l'esaurimento d'ogni ideale d'arte; quando il Chiabrera nel cercare indarno nuovi mondi poetici, aveva appena scoperto un isolotto, non vasto, ma di piacevole aspetto e non privo di bella vegetazione per nuovo e lieto modo intrecciata.

Nella fanciullezza mostrò indole docile, pieghevole a' consigli paterni, ed ingegno pronto ed acuto; ebbe i primi insegnamenti dal padre, poi fu affidato ad un maestro fino a che, mandato alle scuole pubbliche, diè saggio (secondo afferma un suo

biografo, Tommaso Bonaventuri) “d’essere maravigliosamente inclinato alle lettere e alla pietà„.

Divenuto adulto, abborriva il Filicaia dai diletti e dai piaceri della giovinezza, e tutto raccolto in sè, tutto nello studio e nella preghiera, intendeva “all’acquisto, nota lo stesso biografo, delle virtù morali e cristiane, ed a quello delle buone lettere„. Laonde il padre accortosi che poteva bene sperare del figlio, ad assecondarne i desideri lo mandò a Pisa, perchè attendesse allo studio della letteratura, ma in special modo, secondo portavano i tempi, della giurisprudenza. E studiò, studiò non solo legge e lettere, ma filosofia e teologia; e in accademie e in dotte adunanze leggeva le sue composizioni, e ne aveva fama di saggio giovane.

Unica sua ricreazione fu la musica.

Così vennesi formando il carattere del giovane, la cui mente si volse fin da allora con particolare predilezione a meditar soggetti sacri. Tornò per le vacanze nella città natale, e lì parve che quella sua indole austera e rigida s’ammollisse ad un nuovo sentimento, all’amore, unico e forte amore della sua vita, il quale egli tentò con ogni possa di reprimere; ma non riuscendovi in su le prime, se ne addolorò e ne pianse come di peccato funesto, benchè niuna immagine impura turbasse la bella figura di donna che appariva raggiante alla fantasia desiosa del giovanetto. Più tardi, non più giovane omai, non ancora

vecchio non può quasi perdonarsi questo giovanile errore, e seguita a dolersene, e severamente lo biasima:

Quel si folle amore,
Che mi tolse a me stesso;

non bastandogli di averlo già chiamato *saevus:*

Et me saevus amor....[1]

Peccato bruciasse molte poesie intorno alla "sua fatale passione„, chè avremmo veduto come poteva amare un seicentista di tal fatta! Mentre, per esempio, degli amori del Marino sappiamo abbastanza, di quello del Filicaia nulla o quasi.

×

E qui, prima di procedere innanzi, ci sia permesso muoverci una domanda.

---

[1] Nella poesia che comincia appunto con queste parole.

Il Morsolin *(Il seicento*, Milano, Vallardi, 1880; pag. 55) crede che questo amore non fosse corrisposto. A noi non pare, nè sappiamo donde l'illustre critico abbia tratto questa notizia. Forse e' si sarà domandato: Perchè tentare di vincere, voler vincere questa "fatale passione„, se poteva esser corrisposto, se nulla gli vietava di condurre in moglie la vaga giovane? E sta bene. Ma legga il Morsolin l'unica poesia in cui di questo amore il nostro parla diffusamente:

Et me saevus amor *tunc puerum,* et nihil
Tale unquam veritum, vulnera nec prius
Expertum feriit.

E altrove chiama tale amore folle. Tentò adunque di vincerlo, perchè gli sembrava follia, perchè doveva attendere a' suoi doveri, e non era quello tempo d'amori, essendo ancora studente (.... *tunc puerum).*

E si potrebbe addurre, aggiungerò io, qualche altra ragione ancora. Vedi nelle Opere edite e postume *del* Foscolo *il saggio sul Filicaia (vol. X, pagg. 356-58 dell'ediz. Le Monnier; Firenze, 1850-62).*
(N. A.)

Questo giovane che non mai le leggi dell'amore piegarono, e, forte e virtuoso, ne raffrena e vince i primi moti, e si dedica tutto allo studio, all'ascetismo, fu anch'esso un ipocrita? fu finta pietà la sua?

No; fra tanta viltà e fiacchezza di tempi, in cui gli ingegni si dibattevano fra le strette del concilio di Trento e dell'inquisizione, il suo animo, mite e buono, fu schiettamente pio e devoto. Quello stesso fervore religioso, che spingeva il giovane studente di chiesa in chiesa, conduceva più tardi l'uomo maturo a' piedi della Madonna di Loreto colla venerabil compagnia di san Benedetto.

Laureatosi in legge, ritornò in Firenze, dove fu nominato membro dell'accademia della Crusca, ed entrò insieme a far parte della ricordata compagnia religiosa. Passava il tempo ritirato, solo, o con pochi amici. Infine a 31 anno, cedendo alle preghiere del padre, tolse in moglie la figlia di un senatore e marchese, la Capponi. dalla quale ebbe due figli. Il primo, non ancor diciottenne, soccombeva a fiero e repentino morbo. Il Filicaia sopportò questo colpo della fortuna con rassegnazione veramente cristiana, e si chiuse più che mai nella solitudine del suo ritiro. E là, nella pace serena dei campi, scriveva poesie italiane e latine; ma un avvenimento gli doveva turbar quella quiete, i Turchi minacciosi alle porte di Vienna, il naufragio temuto di tutta la cristianità; fatto che risvegliò il sentimento delle

nazioni cristiane, e fe' rinascere per poco l'antico entusiasmo delle crociate.

L'anima devota del Filicaia ne fu profondamente scossa: trepidante, ansioso attendeva l'esito delle armi cristiane, e quando il grido della vittoria di Sobieski, gloriosamente risonante per l'intera Europa, lo riempì di alta gioia, a lui parve che il canto gli salisse alle labbra, e cantò: cantò Vienna liberata dai Turchi, cantò i forti campioni della fede, e i suoi canti parvero quelli di profeta ispirato. Il re di Polonia li giudicò "ripieni di eruditi concetti„ (strana lode in vero); il buon Redi, saggio e generoso, bellissimi e veri; e la regina di Svezia si permise questa inaudita bestemmia: "In voi mi par risuscitato l'incomparabil Petrarca, ma risuscitato un corpo glorioso senza i suoi difetti„. Fu un vero coro di lodi. Che cosa ne rimane?

Disparatissimi sono oggi i giudizi intorno a quelle canzoni; rettoriche le giudicano alcuni, bellissime le proclamano altri.

Luigi Settembrini, l'audace ed ingegnoso Napoletano, che come Minosse orribilmente ringhia, dà al povero Filicaia senza tanto del vigliacco, perchè egli, cristiano, aveva potuto dubitare che Dio non facesse trionfare le armi, che combattevano in suo nome.[1]

[1] "Oh, poeta vigliacco! Supporre per poco che Dio, che Cristo possa aver destinato che i Cristiani debbano essere soggetti agli Infedeli è proprio negare Dio ed il Cristianesimo. Credere che questo decreto sia santo, e inchinarsi a questo decreto è l'ultimo dei sentimenti vigliacchi.„ — SETTEMBRINI, *Storia della letteratura italiana*. Napoli, Morano, 1879; II, 309.

Povero Filicaia, tu così pio e devoto! Perchè vigliacco? Luigi Settembrini ha torto, come hanno torto tutti quelli che delle canzoni gridano, rettorica, rettorica, senza domandarsi che cosa poteva dare il poeta, senza domandarsi se qualche accento vero, sentito palpiti e vibri in esse. Che cosa volete da questo solitario, che vive nell'idillio sereno de' campi, lontano alle ansie, alle febbri della vita, al turbine della guerra, tutto assorto nelle sue devozioni? Vuol sonare la tromba epica, ed è costretto a gonfiare ad arte le gote, come Minerva, ma senza accorgersi disgraziatamente

del turpe aspetto delle guance enfiate.

Basta esaminare la prima strofa.

Dov'è, dov'è..., *Su' campi tuoi, su' campi tuoi....* e il *profondo sonno* di Dio. che non arma *la destra di folgori*, o, se l'arma, li avventa *agl'insensati marmi*, son ripetizioni e distinzioni, che invece di accrescere tolgono ogni efficacia, e fan cadere ogni entusiasmo. E poi parla dei popoli, che mossero all'assedio di Vienna, e ne fa la rassegna, e non bastandogli *l'Asia tutta*, nomina *quei che solca il Tanai, quei che rade le biade sarmatiche, quei che calca la neve bistonia, quei che beve il Nilo e l'Oronte.* E non mancano immagini seicentistiche (il dì che si cela all'ombra dell'aste pagane, i raggi della vendetta divina che struggono il popolo rio) e le reminiscenze classiche di Tifeo e le bibliche di Sion, Betulia ecc. E poi torna a far distinzioni su distinzioni: e *l'ibera e l'alemanna Teti* che serve *all'Eusino*, e *il suolo cui parte l'Appennino gelato* ecc. ecc.

E la prima canzone si chiude fra il rimbombo di reminiscenze bibliche con la strofe: *ma sento o sentir parme*.... Un poeta preso dall'estro, invasato da sacro furore, lo avrebbe affermato energicamente, se non altro per convincere i lettori. In questo *parme*, in questo dubbio del poeta sta, diremmo quasi, tutta la debolezza della canzone; poichè appunto gli pare di sentirsi infiammato, e non è. Nè la seconda, benchè come la prima non manchi di versi di squisita fattura e qua e là di una certa forza, è migliore della prima.

Le canzoni poi a Leopoldo I, fiacco, vile ed invidioso imperatore, ed agli eroi della difesa di Vienna, il re di Polonia e il duca Carlo di Lorena, lunghe e noiosissime canzoni, sono quanto di più freddo e sciatto possa immaginarsi. Il poeta si chiama da sè palustre augello, che snoda la lingua a cantar grandi cose, e da un uccello palustre non c'era invero da attender di meglio. E benchè nella canzone al re di Polonia si dichiari più audace di Prometeo, e prenda dalla chiara face del re una scintilla ad infiammar lo stile, lo stile, memore forse dell'uccello palustre, rimane freddo freddo.

Seriamente. Perchè fermarci, come han fatto quasi tutti i critici, su queste canzoni? perchè giudicare il poeta da esse, come fossero le sue cose migliori?

Il Filicaia, benchè sinceramente cristiano, non sentiva questo soggetto; e per quello che abbiam detto e della sua vita e del suo carattere, non lo poteva assolutamente sentire. Ma sorprendiamo quest'uomo negli affetti miti, domestici; sorprendiamolo

nelle sue devozioni, quando innalza lodi ai santi, o esalta a cielo la virtù che lotta e non piega; e allora, vedrete, lo troveremo spesso poeta nè enfatico, nè volgare, e talvolta pittore delicato della natura, quantunque non schietto, non sereno, non *oggettivo,* direi così, perchè su tutto vuol moralizzare. Si leggano i cinque sonetti intorno alla villeggiatura nelle quattro stagioni e parecchi altri, che esamineremo più innanzi, e, tolti i difetti del secolo, si giudicheranno indubbiamente degni di un vero poeta.

E qui cade in acconcio di ribattere un' accusa. Mi hanno dipinto il Filicaia quale uomo fiacco, inetto, pieno di scrupoli, un seicentista dalla faccia rosea, dalla lunga parrucca incipriata fluente su le spalle, non buono ad altro che a pregare e a cantare. Egli invece non mancava nè di energia, nè di avvedutezza, e prova ciò l'essere stato mandato da Cosimo III, duca di Toscana, commissario prima a Volterra, poscia a Pisa e l'essere stato nominato segretario delle Tratte, uffici che tenne con lode.

Sentite del resto con che libertà parla di certe donnette (è il passo di una lettera del 25 luglio 1699 a Benedetto Gori, mentre il Filicaia era appunto commissario a Volterra): "Avendo io fatto sfrattare in diversi tempi molte di queste donnette, che quando venni qua sù avevano aperto un mezzo bordello in Volterra, non mancando altro, se non che gli uomini e le donne facessero per le strade

quello che fanno i cani e le cagne; ho risoluto, per finir d'espurgar questa città, di dar lo sfratto a un'altra„.

Non c'è male, mi pare, per un uomo pieno di scrupoli. E in un'altra lettera del 28 gennaio 1700 allo stesso Gori, parlando di una certa poesia, che correva qua e là in parecchie copie variamente scorretta, dice: “Quanto poi all'alterazione de' testi, bisogna che abbiate pazienza, perchè non si può far di meno; e si vede chiaramente, che la lima è una gran putt...„

Dunque vuoto declamatore no, ipocrita e fiacco neppure: quale sia il valore delle sue poesie, ora che abbiamo posto, o pare a noi, la questione nei veri termini, vedremo.

Cominciamo ad esaminare alcune sue canzoni. Abbiamo già notato come quel volgere tutto a fini morali gli turbi la serenità della rappresentazione, e la natura, a così dire, si *soggettivi* e si trasformi per modo nel suo animo, ch'e' non riesce a presentarcela mai viva e vera, ma sempre, in mezzo alle sue preoccupazioni etiche, più o meno sbiadita, più o meno ingrandita o rimpicciolita. Così il sublime spettacolo del sorger del sole non istrappa al poeta un bel verso, un'immagine nuova, non convenzionale, non rettorica; e scrive cinque stanze freddissime. Si senta questa, che io prendo a caso, poichè non v'è da scegliere:

Quel verde, che riluce
Sì vago, e fronde appare,
Altro non è che luce,
Ed è luce quel fior che fior ne pare;
Così se valle, o monte,
O rio s'incontri, o fonte,
Sembra che in fonte o in rio
L'occhio s'affisi, e pur s'affisa in Dio.

Si leggono questi versi in una[1] delle tre canzoni, che formano insieme una lauda scritta pei fratelli della compagnia di S. Benedetto di Firenze, quando venne a Roma nel '700; e però molto è da condonare al genere di componimento e allo scopo per cui fu dettato. Non mancano poi belle strofe, come per esempio la settima:

Ecco, mercè del sole,
Veste il color le cose;
E 'l bruno a le viole
Riede, a i gigli il candor, l'ostro a le rose.

Nella canzone, scritta *In occasione d'uno stranissimo temporale*,[2] è tanto il terrore che invade il povero Filicaia, che la mente gli si bagna di sudore, e crede di dir cose tanto strane e sbalorditoie, che sente il bisogno di affermare che parla il vero, pregando sul suo capo in caso contrario l'ira vindice di Apollo:

Non sia più mai benigno
Apollo a me, se intesso fregi al vero.

E si mostra così ignaro questo dotto seicentista della fisiologia, che il terrore non solo gli bagna la mente di sudore, ma gli riempie il cuore di fiele. Per poco non moriva d'itterizia!

[1] Canzone 31: *Già il sol dal Gange è sorto.*
[2] Canzone 29: *Nella profonda notte.*

Non descrive nulla, ma seguita a dipingere il suo terrore, tantochè non crede a' suoi occhi, e la canzone finisce rivolgendosi, come sempre, a Dio,

a colui che acqueta
Ogni alta doglia.

E delle canzoni basti.

Alziamo le vele a correre acqua migliore. *Per la fondazione del Convento e della Chiesa de' Padri di S. Pietro d'Alcantara all'Ambrogiana* il Filicaia scrive ottave non ispregevoli per fluidità e per andar franco e disinvolto, che solo qualche rara volta dà un po' nel cascante, come nell'ottava settima. Nella chiusa dichiara che farà scelta del più fino e ardente stile, ma come sempre, d'ardore c'è poco; finezza e armonia non mancano. Le ultime stanze non esiterei a chiamarle proprio belle. Così nella poesia che ha per titolo *Ritiramento interno*, trasportato dal soggetto fortemente sentito, il pensiero spazia libero nelle larghe pieghe dell'ottava, e non trovi i soliti artifici, benchè non manchi il ricordo di Noè e dell'arca, che occupa tutta una strofe. Ed anche le altre ottave non sono brutte qua e là, tutt'altro:

.... Chiuda il varco chi può, volga le spalle
A quella, oimè, che per usanza vecchia
Col canto uccide empia sirena, a quella
Empia, che voce femminil s'appella.
Musica voce femminil, che altrui
Calde saette dai be' labbri scocca,
E co' dolci canori assalti sui
Ogni petto più saldo apre.... [1]

[1] *Avvertimenti all'Anima.* Ott. 6-7.

X

Se scorri i sonetti, trovi bei versi, molta armonia e molta squisitezza nella fattura, ma rado un pensiero che ti fermi, rado un'immagine giusta o nuova che non sia un'amplificazione; slavati i concetti per voler mostrarli in modo solenne, rimpinzando qua e là con similitudini e comparazioni.

Del terzo sonetto, che ha per titolo *Nelle disgrazie*, ecco in poche parole il soggetto: fra me e la fortuna è stato stabilito che m'avrebbe risparmiato nuove disgrazie; invece essa, spergiura, m'opprime talmente che non ho quasi tregua o riposo. Ed ora vedi che va mai a cercare il poeta. Incomincia col dire che fra l'Ibero e il Lusitano a ripartir le imprese nel nuovo mondo si stese una linea che fissò il termine prescritto ad ambedue. E prosegue nella seconda parte della similitudine notando come anche la fortuna ha fatto un patto con lui che, quasi a paese vietato ed incognito, non farebbe mai tragitto oltre il segno fissato; ma si prende giuoco di lui, e mette sossopra il suo piccolo mondo, e lo serra in un angolo talmente che non gli resta luogo su la terra, che pure empie de' suoi guai.

Non poteva essere espresso più artificiosamente un concetto semplicissimo: è tutta una similitudine barocca, che si chiude con una delle solite antitesi.

E seguita in un secondo sonetto con un altro paragone: le due prime quartine parlano di Mario e di Cartagine con giochetti di parole e contrasti e

personificazioni per trovare un termine antitetico ad un concetto artificiosissimo:

.... Un dì nel mio volto al dolor mio
Mostrai 'l suo volto; ed egl'in sè i mie' guai
Coll'energia d'un guardo a me scoprio,

come a Mario fu spettacolo infelice ed aspro conforto in una veder Cartagine distrutta, e Mario sbandito lo fu a Cartagine.

In un altro sonetto dal titolo: *Morte della Speranza*,[1] paragona il suo piangere la speranza che gli muore in seno, al pianto di Roma per la morte di Lucrezia, perchè Lucrezia trasse Roma di servitù, come il cadere della speranza rende a lui la libertà del cuore. Certamente la speranza deve aver arrossito nel sentirsi paragonare a Lucrezia!

E in un secondo sonetto su lo stesso argomento[2] prosegue su lo stesso andare; solo, passando sopra alla repubblica, salta a dirittura all' impero.

Quando al gran Corpo del Romano Impero
Fer le proprie ruine ombra e sostegno,
Gli fu, men che non parve, il Ciel severo,
E di più vite il suo morir fu pegno;
Chè dal regio suo cenere potero
Scettri nascer novelli; e quel sì degno
Tronco allor che sue frondi al suol cadero,
Seminò regi, e fe' ogni fronda un regno.
Tal dell'altera giovanil mia spene
Cadde l'Impero ecc. ecc.

Non c'è pensiero che esca semplice dalla mente del poeta, il quale va in traccia di reminiscenze bibliche o classiche che, infin nella frase, ti ricordano

[1] Sonetto 4.
[2] Sonetto 6.

la Bibbia, Vergilio, il Petrarca: e c'intesse il sonetto studiando i contrasti, studiando una certa rispondenza fra le idee che vuole esprimere ed i fatti che cita; e quasi sempre o amplifica o rimpicciolisce, dando in un barocchismo erudito, ma vuoto e rimbombante.

L'anima mia è trofeo della sua speranza; io l'avvisai che questa speranza è micidiale, ma ella non mi crede, come Troia non prestò fede a Cassandra, che le vaticinò il dì mortale.

Spremi, spremi, quello che il poeta dice in un sonetto, tu diresti in due versi appena: perchè in fondo manca proprio il pensiero, e per riempire questa vacuità l'autore è costretto a frugar dove può per trar fuori fatti storici, biblici, mitologici ecc.

Vede scorrere un fiume torbido e veloce,[1] pieno di rapidi momenti: egli subito spezza l'unità del concetto per parlare di questi momenti, che sono

A giugner presti ed a passar non lenti;

torna quindi al fiume che

Quanto si sente men, tanto più nuoce,

e spinge i naufraghi viventi sul lido della morte, e va a metter foce nel mare dell'oblio così tacito che appena lo senti. E qui particolarità su particolarità intorno al fiume, finchè il poeta s'accorge che il sonetto sta per finire, ed allora domanda al suo pensiero il nome del fiume, ed il pensiero gli risponde: *è il tempo.* Mi sembra un artefice, che avendo una sottile laminetta d'oro la tira e tira e tira a farne un orecchino, o che so io.

[1] Sonetto 17.

Se qualche bello spettacolo della natura lo colpisce, e' si sforza di trarne subito materia per paragonarlo a sè, ai casi della sua vita, allo stato del suo animo; proprio come nelle canzoni, e cade naturalmente negli stessi difetti di queste.

Si legga il sonetto 20; *Nel camminar lungo l'Elsa:*

> Sotto l'ombre perpetue fuggitiva,
> E in limosa prigion l'onda cattiva
> Chiudea sè stessa, e divenia lacuna.

La pittura non è brutta, ma poi le acque somigliano al suo stato, perchè come la natura le fe' molli, così lui fa molle il pianto; e come quelle ombreggiano i boschi, così lui ombreggia l'oblio. E la povertà delle acque lo fa pensare alla meschinità sua:

> Voi sì meschine, ed io meschin son tanto;
> E il nostro corso anzi il suo fin finio.

I cinque sonetti su la villeggiatura nelle quattro stagioni[1] sono i migliori; in quel po' di paesaggio che vi appare, l'artificio è minore, e trovi qualche nota, dirò così, puramente oggettiva.

Dopo quanto abbiamo detto su le canzoni per la liberazione di Vienna, nessuno troverà strano che passiamo sopra ai non men noti e men famosi sonetti all'Italia. Certo, espressioni felicemente indovinate, talvolta robuste ed anche, se vuolsi, scultorie, meritamente popolari non mancano; ma che è mai l'Italia del Filicaia? Una larva senza contorni e colore, una reminiscenza classica, l'Italia signora del mondo, quale avea veduto in Livio e in Vergilio. Ha proprio ragione il De Sanctis![2]

---

[1] Sono i sonetti 22-26.

[2] *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1879; vol. II, pag. 214.

X

Veramente per chi sostiene che nel seicento c'è in letteratura non poco di buono, il Filicaia non sarebbe una grande prova, se qui terminasse la sua opera poetica; ma di lui abbiamo anche la lirica religiosa ed elegiaca. Il cristianesimo co' suoi misteri, co' suoi martiri e co' suoi santi, fra mezzo allo sfacelo delle vecchie forme e de' vecchi ideali, fra mezzo alla indifferenza ed alla ipocrisia che salivano da ogni parte dilagando come fiumana impetuosa, fu a lui vera fonte d'ispirazione; ed i suoi pensieri, i suoi sentimenti si esplicarono in accenti forti e veri. Questo fatto solleva il Filicaia al di sopra de' poeti suoi contemporanei, i quali presero a trattare forme esaurite, con isforzo talvolta prodigioso d'ingegno, ma senza ispirazione, senza commovimento interiore, senza palpiti vivificatori.

Sappiamo com'egli, già grave in età, fra mezzo alle cure pubbliche e famigliari, trovava tempo di leggere e studiare e dettar poesie; trovava tempo di visitare le chiese, ove s'intratteneva a lungo in fervorose preghiere che, secondo afferma il già citato suo biografo Tommaso Bonaventuri, commovevano ed edificavano altrui.

Ed in queste letture, fra mezzo a queste preghiere e meditazioni s'ispirava a cantare *Cristo nell'Orto,*[1] *Flagellazione alla Colonna,*[2] *Coronazione di Spine,*[3]

[1] Son. 166.
[2] „ 167.
[3] „ 168.

Il portar della Croce al Calvario,[1] *La Crocifissione e Morte,*[2] *Nel guardare il Crocefisso,*[3] *Al Crocefisso,*[4] *Nel guardare il Sangue di Cristo Signor Nostro.*[5] *Al Sepolcro di Cristo Signor Nostro,*[6] *Sopra quelle parole d'Isaia*. 43; 24: SERVIRE ME FECISTI IN PECCATIS TUIS,[7] ecc. Ma forse i più notevoli sono i tre sonetti *Alla Santissima Vergine.*[8] L'affetto di figlio alla gran madre de' cristiani sgorga tranquillo, velato da una mestizia soave che ti commuove. E ti pare di veder questo vecchio, al termine de' suoi giorni, a mani giunte, invocare la Vergine, perchè gli resta omai poco da vivere, molto da piangere ed assai da temere: questo vecchio che muore a poco a poco, e sebbene giusto e pio, pure trepida ed invoca l'aiuto celeste.

Nel secondo fa un esame della sua vita passata: oh quanto studio, quant'arte mi costa questa picciola fama, ch'empie di sè stessa, ma non sazia, e come tenue fumo si dilegua! E oh quanto piango l'aver consunto il fiore degli anni su le carte etrusche ed ausonie, e avere aggiunto un piccolo nome al mio e l'udire la fama menzognera, che di me favella! Oh avessi scritto di meno e pianto di più, avessi meno terso lo stile e più bella l'anima, men chiaro l'ingegno e il cuore più santo e più puro!

Qual differenza dai sonetti morali e descrittivi,

---

[1] Son. 169.
[2] „ 170.
[3] „ 150 e 151.
[4] „ 152.
[5] „ 153.
[6] „ 154.
[7] „ 155.
[8] Sonetti 158, 159, 160.

di cui abbiamo detto più sopra! Qui non i soliti artifici, non amplificazioni, non contrasti, non giochetti antitetici, non riminiscenze bibliche o pagane, non stiracchiamenti di frasi o di pensiero: qui l'animo del poeta si effonde mestamente nel ritmo lento, melodioso, cadenzato; v'è una tal quale nudità, una certa aridezza maestosa e severa. Il poeta che condanna tutta la sua opera, lunghi anni di studi e di sacrifici, quanto ha di più caro, e che si pente di non avere atteso più ardentemente alla pietà, per il Settembrini sarebbe forse nè più nè meno di un vigliacco, che rinunzia a quanto v'ha di più nobile e caro nella vita, e bestemmia, cose sacre e non bestemmiabili, l'ingegno e l'operosità umana, che vincono la morte; ma per noi, che consideriamo i tempi e l'uomo, per noi, che non chiediamo al poeta quello che assolutamente non ci poteva dare, è sublime. La lirica sacra, senza fiducia in Dio, senza obbedienza incondizionata a' suoi voleri e a' suoi decreti, io non la so capire: da sant'Ilario di Poitiers, da sant'Agostino e sant'Ambrogio al Manzoni e al Mamiani ha avuto sempre questo carattere.

Vergine, tu vedi a me dinanzi la morte col braccio alzato in atto di ferire, vedi quante tempeste piovono su me dal cielo irato, che finge cuore di nemico e l'ha d'amante!

Rassegnato e fidente nella giustizia divina tutto accetta il povero Filicaia, poichè tutto è una giusta punizione ed espiazione de' suoi peccati.

Ma tu, Vergine, soccorrimi, porgimi la fida destra, e guida i miei passi.

La fede dell'uomo è grande, la speranza gli brilla vivissima come guizzo di luce improvvisa nell'anima, e gli sembra che la Vergine, in cui ha tanto confidato, gli dica:

Ama e confida
E il ciel ti aspetta, e sarà tuo, se vuoi.

Ma prima di procedere innanzi, intendiamoci. Io non stimo questi sonetti perfetti; sono ben lungi anche dal sostenere che non v'abbia qua e là del debole, dello slavato; basterebbe citare l'ultima terzina di quest'ultimo sonetto:

Ma i dolci accenti de' begli occhi tuoi
Odo, e dicemi un guardo....

Questi accenti de' begli occhi, che ode il poeta, sono un'espressione audace; ma siccome è un fatto che gli occhi riflettono talmente i sentimenti ed affetti dell'animo, che pare proprio parlino, parlino un linguaggio strano, capriccioso, ma pur tanto comprensibile, anzi tanto eloquente, io sarei anche disposto a passarci su; ma ognun vede che allora quel *dicemi un guardo* non dice nulla, è proprio un di più. Perfetti no, e che c'è di perfetto in questo mondo? certo, bei sonetti. E se li paragoniamo ad altri di scrittori contemporanei, se paragoniamo la dignità e la serietà che essi spirano alle smancerie, alla frivolezza e scurrilità degli altri seicentisti, c'è argomento non piccolo a lodare questo scrittore, che tenne tanto alta l'arte sua, non la prostituì, non la menò al bordello fra le risa e i baccanali. Ma per far dei confronti non abbisogna uscir dalla poesia religiosa, poichè altri seicentisti, come ad esempio il

Marini, oltre alle liriche profane, spesso troppo profane, ne scrissero delle sacre; e ciò non arreca meraviglia, a chi ricorda che ne aveva scritte anche l'Aretino. E poichè tanto il Marini, quanto il Filicaia s'incontrano a trattare lo stesso soggetto, il confronto non potrebbe riuscire migliore.

Tutti e due hanno un sonetto per la crocifissione di N. S. Il Marini non trova altro che lamentare la durezza del suo cuore, il quale, mentre si spezzano le urne e si aprono i sassi (oh non era meglio dire si aprono le urne e si spezzano i sassi!) gli rimane intero nel petto; e si mostra infelice negli epiteti, infelice nell'espressione e perfino nella frase, che contorce e sforza. Per designare la sfinge, un accessorio che caccia dentro per dar risalto all'idea dominante il sonetto, adopera una circollocuzione, che occupa un verso e mezzo, e a stento ci fa capire di qual bestia mai voglia parlare. Cristo, per dir qualche cosa di nuovo, è il fattore delle stelle; il tronco, su cui fu crocifisso, è grande; le sue esequie alte. E mentre il re del cielo langue trafitto, egli, il Marini, è scarso (sic) di due lagrime a tanto sangue. [1]

[1] Mirate dal gran tronco, occhi miei lassi,
Delle stelle pendente il fattor vero;
E come avvolto in manto oscuro e nero
L'alte esequie onorando, il mondo stassi.
E tu, mio cor, ch'a desir vani e bassi
Volgi ostinato pur l'empio pensiero,
Perchè solo mi stai nel petto intero,
Quando spezzansi l'urne, apronsi i sassi?
Piangon, poi c'hanno il peregrino ucciso,
L'Egizia fera e la crudel, ch'ha d'angue
Le membra, alato il tergo, umano il viso.
Io mostro assai peggior son, mentre langue
Da me trafitto il Re del Paradiso
Di due lagrime scarso a tanto sangue!

Qui manca proprio l'ispirazione; e l'ingegno del poeta, che fu certo grande, non può in alcun modo supplirvi.

Il Filicaia da poeta ispirato non divaga, non va cercando qua e là, esternamente, l'ispirazione; la fede l'ha nel cuore, e scrive come gli detta dentro:[1] Signor, che veggo? Oh fiera vista! E posso io sopportarla?.... e pel dolore non muore il dì ne' miei occhi? Tu muori, e lo soffre il cielo? e lo soffre Amore? E la morte ha braccio così possente, e tu glielo desti?

La meraviglia del cristiano a spettacolo sì inaudito e fiero è naturale e vera, è certo il primo movimento dell'animo. Che veggo? E credo a' miei occhi?

> Tu muori, e inver la terra, ove nascesti
> Il guardo affisi, e più del guardo il core.
> In lei par che tu spiri, e 'l il tuo migliore
> Spirto, morendo, in lei trasfonda e desti.

Col primo spiro desti vita al mondo, col secondo gli dài vita e salute.

> Già col primo spirar d'aura gradita
> Poca polve animasti e limo immondo;
> Ma non fu l'alta impresa allor compita.
> Sì grand'opra a fornir manca il secondo.
> Dallo spirar tuo primo ebbe sol vita,
> Da questo avrà vita e salute il mondo.

Eppure il sonetto non è dei migliori del poeta; qua e là, specie dalle terzine, trapela un certo sforzo ed artificio, palesi nel riavvicinamento e nel contrasto

[2] Sonetto 170.

fra il primo spiro che anima poca polvere e limo immondo, e il secondo che non solo anima il mondo, ma gli dà anche vita. E, per tacer d'altro, quell'*aura gradita* mi pare barocco, mi pare che l'immagine attenui e impicciolisca l'idea. Si senta il poeta della Bibbia:

"Le tenebre erano sopra la faccia dell'abisso, e lo spirito di Dio si moveva sopra la faccia delle acque.„ Così al capo I, versetto 2°; e al capo II, versetto 7°: "E il Signore formò l'uomo della polvere della terra, e gli alitò nelle nari un fiato vitale „.

Il sonetto non è dei migliori del poeta, ma è non pertanto incomparabilmente superiore a quello dell'illustre cantore di Adone.

Seguitate pure nei confronti, e troverete sempre che nella lirica religiosa il Filicaia è primo fra i seicentisti e degno di lode sincera, come quegli che ha attinto ad una fonte non presso ad esaurirsi, fresca e zampillante. Ma ad essere esatti bisogna nello stesso tempo avvertire che questa fonte non genera un fiume maestosamente largo e rumoroso, bensì un rivoletto di poche acque e di mite mormorio. Fate che il Filicaia insista su lo stesso soggetto, che lo tocchi anche da vicino, ed eccolo dare in ripetizioni di pensiero e di frase. Si confrontino i sonetti 158 e 160 col 163; tutti e tre parlano della Vergine. Nel secondo:

.... vedi a me davante
In atto di ferir col braccio alzato
Starsi la morte....

Nel terzo:

.... e sovra me scendea
Di morte il braccio ruinoso.

Nel primo la morte non osa ferirlo

in veder l'alta amorosa
Tua (della Vergine) luce impressa in me....

Nel terzo:

.... alla vista di colei che adorno
Fa il cielo e 'l cui ritratto in me tenea
Fisse le luci, e s'arrestò la rea (la morte),
E gittò l'arme.

Il *tremante e fioco*, che abbiam veduto ne' sonetti alle Vergine, è ripetuto nel sonetto 194; il *muore a poco a poco* si ripete nel 162, e così potremmo continuare per un pezzo, ma ci pare che basti per il nostro assunto.

Ed eccoci ad un'altra questione importantissima, che noi, a volere esaurire il nostro compito, non possiamo lasciare insoluta. Scorrendo le poesie del Filicaia non è difficile riconoscere che spesso egli non solo nell'insieme, nel movimento dei versi, ma anche nella frase ricorda il Petrarca. Certo il Petrarca e' dovette averlo di continuo per le mani; la sua lirica religiosa poi, non v'ha dubbio, si ricollega alla petrarchesca direttamente. Già la regina di Svezia lo ha detto un Petrarca redivivo; già Anton Maria Salvini ha notato [1] come taluni versi del nostro ricordino altri del cantore di Laura.

Fil. Se intendesti giammai che cosa è amore.
Pe. Ove sia chi per prova intenda amore.

[1] Muratori, *Della perfetta poesia italiana* con le annotazioni del Salvini. *Libro quarto*. Milano, Soc. tip. dei class. it., 1821; vol. IV, pagg. 341-43.

F. Ma nè d'erbe virtù, nè d'arte maga.
P. E non già virtù d'erbe, o d'arte maga.

F. Ahi come a filo debile s'attiene
Il viver nostro!
P. Si è debile il filo a cui s'attiene
La gravosa mia vita.

E ancora immagini che ti paiono propriamente seicentistiche, hanno una paternità molto più lontana nel Petrarca:

F. Fuoco cui spegner de' miei pianti l'acque
Non potran mai, nè di sospiri il vento.
P. Piovonmi amare lacrime dal viso
Con un vento angoscioso di sospiri.

In qualche poesia religiosa poi l'imitazione è così palese, che t'accorgi di aver proprio a fare con una copia: concetti, immagini, tutto è tolto di peso. Così, per esempio, nelle terzine *Alla Beatissima Vergine*, che cominciano:

O di figlio maggior gran Madre e Sposa,

in sul principio copia, sciupandola, la bella canzone del Petrarca: *Vergine bella.*

P. Al sommo Sole
Piacesti sì, che in te sua luce ascose.
F. Vergine bella, in cui fissò le ciglia
L'eterno amor....

P. O saldo scudo delle afflitte genti.
F. Unico scampo delle afflitte genti.

Il sonetto 154, *Al Sepolcro di Cristo Signor Nostro,* ricorda il 60 del Petrarca:

Ite, rime dolenti al duro sasso....

F. Pien di un alto acutissimo cordoglio,
Che il cor mi schianta intorno al sasso amato.

A che mena tutto ciò?

Secondo noi a questo: il Filicaia non troppo

abile nel ritrarre e nel colorire, veste talvolta sentimenti tutti suoi di colori e di forme petrarchesche; ma nel contenuto, tenendoci sulle generali, è originale, perchè egli, per usare una frase messa in moda dal De Sanctis, ritrae un mondo suo, diverso dal mondo del Petrarca, e di poesie originalissime ne ha parecchie.

Fra le belle poesie elegiache, o che sentono nell'intonazione dell'elegiaco, io porrei volentieri *Il testamento* ai figliuoli, ove sono strofe di squisita fattura, armoniose e rapide di fantasmi. Il mondo co' suoi infingimenti, co' suoi tranelli, colle sue vittime, che *fè giura e presto rompe fè*, è personificato, ma senza indeterminatezza ed allusioni: la pittura che ne fa il poeta, è viva, l'idea s'adagia trionfalmente nell'epiteto che la lumeggia; e benchè questo componimento alla fin fine non sia che una filatessa di consigli ai figliuoli, di poesia non manca, perchè non è un catalogo, una fredda enumerazione, ma qualcosa, dirò così, di organicamente e artisticamente collegato.

Vedrete allor, vedrete
Disperate speranze a lui d'intorno,
E glorie infami, ed allegrie non liete,
Scheletri di potenza, e sconci aborti
Di gran fortune, e pentimento, e scorno,
E danni, e insidie, e torti,
E splendidi naufragi; e poi direte:
Chi è costui, che tutto
Offre e nulla poi dà?....

Così dipinge il mondo. Bella e commovente poi è

la chiusa del testamento, nella quale dice di lasciar per patrimonio ai figli

> Odio, disprezzo e obblio,
> Dei ben caduchi, e degli eterni zelo.
> Questo, che a voi disvelo,
> Ultimo testamento è del cuor mio.
> Se genio in voi sì pio
> Resterà, di chi parte e di chi resta
> Ben degna, o figli, eredità fia questa.

I nove sonetti *Elevazione dell'anima a Dio* (alla sacra real maestà di Cristina regina di Svezia) splendono di vera bellezza. Nessun seicentista mai ne scrisse di simili. E invero il poeta che incomincia con le lodi di questa regina, che per alcuni lati almeno fu certamente grande, e le dice che uno de' suoi sguardi basta a far sì ch'egli si sollevi a Dio, il poeta che per questo mezzo invita l'anima ad innalzarsi a volo

> Sovra la bassa regïon dei sensi,

sa di dire la verità, e procede innanzi rapido, senza che l'ispirazione gli venga mai meno, con una facilità e felicità mirabili, perchè quel che canta, lo sente. Infatti argomento a lodare questa Svezzese per un poeta cristiano ce n'era più d'uno: *ob religionem, abdicato regno, abiurata haeresia, egregie cultam*, e per la protezione alle lettere e alle arti; pel Filicaia poi s'aggiunga quello particolarissimo della gratitudine, poichè per tacere delle lodi prodigategli, Cristina di Svezia lo fece iscrivere nell'Arcadia, e volle mantenere a sue spese i figliuoli di lui, come

se propri figliuoli fossero. Riportiamo senz' altro i due primi di questi sonetti.

O tu che i vanni generosi alteri
Spieghi al Cielo anzi tempo, Alma divina,
E di te stessa e d'ogni cuor Reina,
Su l'alto soglio di virtude imperi;

Mentre vere grandezze ed onor veri
Al gran rifiuto in premio il Ciel destina,
Deh! ferma il volo, e 'l real guardo inchina,
Su queste carte, al vol de' miei pensieri.

Forse avverrà che 'l divin foco, ond'ardi,
Fiamme aggiunga al mio foco, ali al desio,
Tal ch'io le sfere a sormontar non tardi;

Chè se mancan le penne all'ardir mio,
Basta solo, o gran Donna, un de' tuoi sguardi
A far ch'io voli, e mi sollevi a Dio.

Sovra la bassa regïon de' sensi
Ver la parte più eccelsa e più sincera,
Ove al giorno giammai non giunge sera,
Nè l'aere ingrossa in vapor neri e densi,

A contemplar degli Attributi immensi
La serie incomprensibile, ma vera,
E Dio mirar con sua lucente altera
Vista (se Dio mirar lice e conviensi)

Su su vieni, Alma mia; l'ardite piume
Spieghinsi all'aure di pensier celesti,
Nè più t'aggravi empio mortal costume.

Amor l'immenso a misurar t'appresti
Nuovo compasso, e l'invisibil Nume
Cieca Fede a veder gli occhi ti presti.

Si potrebbe fare di questi sonetti un esame particolareggiato, ma su per giù non sarebbe che un ripetere le singole osservazioni che siam venuti facendo fin qui.

X

Noi intorno al Filicaia abbiamo esposto ciò che ci pareva più importante; ma volendo, avremmo potuto parlar ancora delle sue poesie latine. dei panegirici in lode di S. Antonio e su la decollazione di S. Giovanni Battista, e della sua corrispondenza epistolare col Redi, col Menzini, col Gori e con altri.

Il buon Filicaia morì, com'era vissuto, cristianamente, tenendo fissi gli occhi in un ritratto della Vergine. il 24 settembre 1707, a 65 anni. Lodi in vita, specie per le canzoni su la liberazione di Vienna, come vedemmo, n' ebbe parecchie; di lui, morto, Enrico Newton, ambasciatore inglese presso la corte toscana volle dir troppo, e non disse bene:

> Aemulus hic Veterum et victor Filicaia quiescit
> Carmine nec minor his et pietate prior.

Il giudizio più equo fu pronunziato su la sua tomba. Benedetto Averani nell'iscrizione, che fece pel sepolcro del poeta, ha queste frasi: *non vulgarem generis claritatem vicit ingenii laude*, (quam) *innocentia vitae, prudentia, modestia, religione .... superavit.* Verissimo, e noi accettiamo volentieri questo giudizio come conclusione del nostro studio.

Del Filicaia si può affermare in buona parte quello che, se non erriamo, diceva di sè il De Musset; *Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.* E quanti sono i poeti del seicento non solo, ma anche d'altri tempi, che bevvero nel loro bicchiere?

TRADIZIONI POPOLARI

DELLA PROVINCIA DI MACERATA

I.

DEI DIALETTI MARCHEGIANI IN GENERE

Diamo anzi tutto un cenno degli odierni dialetti delle Marche. Diciamo dialetti e non dialetto, perchè notevoli differenze fonetiche, varietà di forme, sieno pur lievi ed accidentali, corrono non solo fra le varie province marchegiane, ma anche spesso fra paesi vicinissimi. Cosicchè non poche cose qua si nominano in un modo, là in un altro. Un bimbo, che per Pausula è un *fricu* e per Mogliano un *frichì*, per Ancona[1] e Jesi è un *fetò;* l'articolo determinativo, che per Macerata e provincia è *lu*, per Ancona, Jesi ed Osimo è *el*, pel Portocivitanova è *lo;* la desinenza dell' imperfetto indicativo della 1ª coniugazione, in *aa* a Macerata e Pausula, è in *ia* al Portocivitanova (s'affogaa, s'affoghia — magnaa, magnìa); la gutturale tenue intervocalica di Macerata e Pausula passa nella media in Ancona e Iesi (facio, fago — dico, digo). E ci sarebbe da continuare non poco; ma di

[1] *Per Ancona non mi sembra. (N. A.)*

tali divergenze lessicali, grammaticali e fonetiche tratteremo in un prossimo studio. In mezzo a tanta varietà, pur si può tentare una prima e grossolana classificazione dei dialetti delle Marche in: *settentrionali e meridionali.*

Tracciare i limiti precisi degli uni e degli altri, per ora, con gli scarsi materiali che possediamo, non è possibile: basti dire che questa ripartizione trova anche fondamento nell'antica denominazione popolare delle Marche, di *pulite* e *sporche,* la parte meridionale quelle, settentrionale queste.[1] Ciò risponde al fatto che nelle seconde il parlare, vero e proprio vernacolo, è più rozzo e scorretto; mentre nelle prime, più terso e forbito, s'avvicina assai più alla comun lingua. Difatti, nota il D'Ovidio,[2] negli Abruzzi si dà l'epiteto di *sporco* al parlare scorretto del volgo. Ma, come sopra dicemmo, di queste differenze, che partono le Marche in due regioni dialettali ben distinte, tratteremo altrove. Fermiamoci dunque senz'altro alla provincia di Macerata.

Qual' è la letteratura orale del volgo?

Dove possiam trovarla più genuina e meno alterata da contatti estranei?

Macerata, la città di maggior conto delle Marche settentrionali, è diventata, nel nuovo regno italico, albergo, talvolta assegnato, più spesso eletto, di non pochi del settentrione e del mezzogiorno d' Italia.

---

[1] *Che* quelle *sia stato stampato in luogo di* queste *e viceversa? (N. A.)*

[2] *Archivio glottologico.* Vol. IV, pag. 145 — Roma, Loescher, 1878.

Infatti le province napoletane e piemontesi riversano continuamente studenti alla sua università ed *impiegati* a' suoi uffici, e, in mezzo a questo flusso e riflusso di gente nuova, al vecchio elemento marchegiano si va soprapponendo uno strato forestiero facilmente riconoscibile. I Napoletani, per esempio, v'hanno importato l'uso del verbo *tenere* per *avere*, che va estendendosi nelle classi operaie, e que' del settentrione il *ciao* (latino esclavus) ed altre simili forme, ma senza produrre alterazioni degne di nota nella grammatica e nel lessico.

Quindi lasciamo da banda i signori, gli artigiani (artisti come là con elevazion di grado si chiamano e si fanno chiamare) e occupiamoci delle campagne.

Il contadino marchegiano è tenacissimo nelle sue idee, ne' suoi usi, nelle sue tradizioni: i costumi, gli insegnamenti del padre son leggi al figlio. *Così faceva mio padre* è il canone sacrosanto della sua vita, quindi è ombroso e diffidente verso tutto ciò che è nuovo o forestiero: ciò che è antico è degno solamente ed in ogni modo di rispetto e venerazione.[1] Così vediamo le belle e fiorenti campagne delle Marche

---

[1] A questo proposito son giustissime le seguenti considerazioni, che facciam nostre:

" La regla de la creencia del vulgo es la posesion. Sus ascendientes son sus oráculos, y mira con una especie de impiedad no creer lo que creyeron aquellos. No cuida de examinar qué orígen tiene la noticia; bástale saber, que es algo antigua para venerarla, á manera de los egipcios, que adoraban el Nilo, ignorando dónde ó cómo nacia, y sin otro conocimiento, que el que venía de léjos. „ (*Biblioteca de autores españoles.* Rivadeneyra, 1863, Vol. 56, pag. 259).

non dare que' frutti che potrebbero, perchè non si vuol trarre profitto degli insegnamenti della progredita scienza agricola.

In quelle terre ondulate, dalle colline verdi di viti e d'ulivi, dai piani feraci popolati di gelsi e d'olmi, nella limpidità azzurra de' cieli, nella mitezza de' verni, benissimo prova e vigoreggia la vite, che dà largo prodotto; ma l'arte di fare il vino non si conosce, e però, eccellente sul luogo, perde bontà e vigore dopo un lungo viaggio.

Le famiglie numerosissime abitano spesso casipule, impastate di paglia e di loto (atterrati), fitte in tutta la campagna: onde i campi non dànno loro alimento sufficiente e traggono numerosi alla maremma romana, dove guadagnano pochi danari e son domati e stremati dalle febbri malariche: tornati a' loro campi, la festa, quando, cinti i fianchi di una sciarpa romanesca a smaglianti colori, si pavoneggiano ne' loro vestiti nuovi di lana, sono guardati con ammirazione, specie dalle belle, ma accolti insieme con una certa diffidenza, quasi come stranieri, quasi come esuli, che hanno portato altrove i loro penati: così de' militari. Un contadino, tornato dalla milizia, è tenuto in conto di un quasi sapiente: un uomo che ha viaggiato, vedute città e genti e usi diversi. che vi pare?!.... ma de' modi, delle espressioni, de' canti che riporta, e de' quali e' si fa come una pompa, non vogliono in alcun modo sapere. "*Quillu ha fattu lu sordatu glie sta ve', a nu, no*„. Gli artigiani cantano canzoni imparate nella maremma, negli Abruzzi; il contadino continua a cantare i suoi

frusti rispetti, lunghi, monotoni, che, per la materia che trattano, per gli accenni a costumanze cadute, sono al certo antichi. Ora, abbrutito dal lungo lavoro e dagli stenti. per una certa decadenza ereditaria di secoli, di cui qui non è il luogo di ricercare le cause, in lui ogni spirito poetico s'è spento, e si contenta delle vecchie canzoni fisse, tradizionali di padre in figlio, e negli incantevoli plenilunî estivi, ritornando al lavoro non compiuto nel giorno, affida all'aria immota i ritornelli dalle monotone cadenze, che insistono su due note prolungatissime, a perdita di fiato, e muoiono nella quiete notturna come lamenti, com' echi di un mondo passato.

Considerata l'incapacità presente a larghi prodotti del pensiero (poichè per vero nel contadino maceratese oggi nè fantasia, nè sentimento, fattori principali della poesia, abbondano) si sente tuttodì da alcuni negare, non pure ai volghi marchegiani, come a quelli dell' Italia centrale, ogni attitudine all'epica, al racconto, ma ancora alle liriche manifestazioni. Il che è addirittura un' enormità, poichè questa poesia la c'è stata e la c'è, e ben ha detto il Fauriel che *esiste dovunque, sebbene non arrivi dovunque al grado di sviluppo che suppone l'epopea.* [1]

E il signor Giulio Salvadori ha pubblicato alcuni canti narrativi toscani che smentiscono affermazioni

---

[1] *Histoire de la poésie provençale.* Paris, Labitte, 1846; vol. I, pag. 48. Parlando delle condizioni poetiche d' Italia prima del XIII secolo .... *il n' y avait en Italie d'autre poésie que celle* qu' il y a partout *et qui ne s' écrit pas, celle de la nature et* du peuple *ecc.*

così recise. [1] Il Gianandrea lo ha fatto per le Marche;[2] ma qui vuolsi notare che alcuni canti ch' e' dà per marchegiani nella sua raccolta di poesie popolari, vogliono essere accolti con certe riserve e non senza il beneficio dell'inventario, poichè per vero forse null'altro hanno di marchegiano che l'esser cantati da un abitante di quelle regioni.

Spesso si sente ancora ripetere: i Marchegiani non hanno storia, la loro storia è un silenzio continuo. Miti, tranquilli come le onde de' loro piccoli fiumi, il Chiento, il Potenza, il Musone, quale grande ingegno possono vantare? Tutto ciò è falso, ma vale se non altro a mostrare una delle buone doti del carattere marchegiano, quella di non cercare di mettersi in vista, di salir su trampoli a trar gente d'attorno, onde son tenuti per o poco buoni o da nulla.

E, invero, per dire solo d'alcuni e alla rinfusa, da Cecco d'Ascoli e dal Filelfo a Sisto V, al Caro, al Boccalini, al Ricci, al Crescimbeni, al Lazzarini (1668, 1734), al Compagnoni, al Lanzi, al Camerini, al Leopardi, e chi più ne ha ne metta, d'uomini illustri non v'è stata in nessun tempo penuria.[3]

---

[1] *Giornale di Filologia Romanza.* Vol. II (Roma, 1879), pag. 194.

[2] A. Gianandrea. *Canti popolari marchigiani raccolti ed annotati.* Torino, Loescher, 1875.

[3] Del resto una sfavorevole tradizione pesa fin da antico su' Marchegiani. Il Boccaccio fa dire a Filostrato (*Decamerone*, Giornata VIII, novella 5): " nella nostra città vengono molto spesso rettori marchigiani, li quali generalmente sono uomini di povero cuore e di vita tanto strema e tanto misera, che altro non pare ogni lor fatto, che una pidocchieria: e *per questa loro innata miseria et avarizia*, menan seco ecc. " Così Salvator Rosa (Sat. I):

Moltiplicato è il marchigian lignaggio

per dire il lignaggio degli asini. — Il Sacchetti al contrario ne fa

II.

FIABE, LEGGENDE E CREDENZE POPOLARI.

A due fonti attingono le fiabe, leggende e credenze popolari: il paganesimo ed il cristianesimo.

Queste due fonti generano due larghe correnti, che, talvolta corrono parallele e distinte, talaltra mescolano siffattamente le loro acque, generando un fiume reale e maestoso, che non t'è dato scernere l'una dall'altra. Difatti, ciò che il cristianesimo non potè far dimenticare assimilò; ciò che non potè assimilare accettò: certi enti del paganesimo perdurarono vivi nella fantasia popolare e non poterono cancellarsi; altri mutarono forme ed aspetti sì che non parver più quelli; altri infine di nuovi sorsero.

Quel "sentimento di spavento (che) si estendeva a tutto il culto pagano, (e da cui) nacquero tanti riti sinistri, e tutto quell'apparecchio in presenza del quale il poeta Lucrezio potè dire che il solo timore avea creato gli Dei „[1] vivo tuttora nelle campagne marchegiane, malgrado gli influssi del cristianesimo, che non è valso nè a sradicarlo, nè a mitigarlo,

---

ben diversa stima. "E' mi conviene pur tornare nella Marca, perocchè *di piacevoli uomini sempre è stata piena* „ (Novella CXVI).

[1] Ozanam, *Il paganesimo ed il cristianesimo nel quinto secolo.* Vol. I, pag. 96. Trad. It. di A. Carraresi — Firenze, Le Monnier, 1857.

Negli ultimi tempi del paganesimo si giunge ad onorare il *Pavor*, il *Pallor* e la *Febris*. Vedi Sant'Agostino, *De Civitate Dei.* Lipsiae, Teubn., 1877; lib. IV, pag. 174. E al lib. III, pag. 137: "....Romae etiam Febri, sicut Saluti, templum constitutum „.

trasforma i vecchi enti e le antiche credenze pagane; ma è sempre potente, e il contadino non ha mai scosso questa cappa plumbea e funesta del terrore, che pesa su lui, e spenge in lui coraggio, fede vera, che sfida ogni pericolo.

Non invocherà più la dea Pale perchè renda miti i fonti ed i loro numi, perchè gli tolga dinanzi la vista di Diana che prende il bagno, delle Driadi o de' Fauni, o perchè gli impetri il perdono se fe' fuggire, ignaro, le Ninfe od i Satiri;[1] ma con orrendi sortilegi tenterà allontanare la strega, vecchia e maligna, che passa, stridendo, su' campi e l'immensa tribù de' folletti (farfarelli) ed il diavolo stesso: deità non meno capricciose, non meno violente, placate non per virtù di preghiera, ma per mezzo di tetri scongiuri, di strane magie. E se gli stessi dei infernali e le anime degli antenati, pallide e smunte intorno alle sepolture, o erranti per le campagne, non sono più sitibonde di sangue,[2] e se Mania, madre de' Lari, non chiede più sacrificio di fanciulli,[3] tuttavia, sotto altra forma e figura, non cessano di atterrire il contadino. Il quale anzi in suo nome cheta ancora i fanciulli stizzosi e piangenti: *te se magna* (chi?).

Noi teniamo che da *Mania* si sia fatto *magna*, il

---

[1] Ovidio, *Fasti*. Biblioteca degli scrittori latini. Venezia, Antonelli, 1844; lib. IV, col. 1033:

> Tu, dea, pro nobis fontes fontanaque placa
> Numina; tu sparsos per nemus omne deos ecc.

[2] Ozanam, op. cit., pag. 96-97.

[3] Sotto Tarquinio Prisco si sacrificavano fanciulli a Mania, madre de' Lari. Ozanam, op. cit., pag. 97.

che è foneticamente regolare, e poi si sia confuso col verbo *magnare* (mangiare), chè altrimenti questo *magna*, così, nudo d'una personalità qualsiasi, non avrebbe senso.[1]

Anche le donne romane si servivano di tale divinità come spauracchio a' bambini; ad essa, come ora alle streghe, facevan sacrificî ne' crocicchi delle vie (compitalia).

La superstizione tiene il luogo della religione, che è in gran parte uno strano politeismo. Il contadino non sa comprendere un dio impersonale, infinito, senza speciali attributi, che vegli su tutto. Perciò grandissimo è il suo culto verso sant'Antonio, che protegge i porci, verso san Vincenzo, che manda la pioggia, verso sant'Emidio, che scongiura i terremoti ecc. ecc.[2]

Il contadino maceratese non direbbe mai col siciliano: *Mi voglia beni Diu — Cà de li santi mi nni joeu e rju;* per esso i santi son tutto, Dio una personalità astratta, e nel più dei casi, vuota di senso e di valore.

---

[1] *Ma il* te se magna *non è come il* te se pia *(piglia), il* te se porta via *ecc., che non discendono affatto dagli antichi dei?*
(*N. A.*)

[2] "Il culto dei santi, che sono come tanti mediatori tra il cielo e la terra, agevolò ancor esso potentemente il trapasso dal politeismo al cristianesimo. Per essi il cielo si ripopolava in certo modo di semidei, i quali, non soltanto potevano giovare grandemente agli uomini come intercessori appo la Divinità suprema, ma ancora come potenti elargitori di grazie per proprio conto. Essi prendevano il posto delle singole divinità proscritte, ne ricevevano gli attributi, ne adempievan gli ufficii, e fruivano del culto una volta ad esse tributato. Come gli antichi dei si erano distribuiti gli ufficii molteplici del governo delle cose, così se li distribuirono i santi, ed ogni santo ebbe un particolare còmpito ed esercitò un particolar patrocinio." (GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo.* Torino, Loescher, 1882-83; vol. II, pag. 371-372).

Residuo anche questo di paganesimo, poichè, rappresentando ogni divinità una forza della natura, solamente in essa divinità risiedeva il potere di placarla e renderla propizia.

Il contadino venera più e più Madonne, in alcune delle quali non è difficile di scoprire le sembianze trasfigurate di Venere, il cui culto durò tenace nelle campagne fin oltre il secolo V,[1] o di qualche altra deità femminile del paganesimo. Usurpò, per esempio, le attribuzioni di Diana, proteggendo i parti (Madonna del Parto).[2]

L'idea che i contadini hanno dell'anima è di cosa puramente materiale: esse, diremo col Rialle,[3] "ont des besoins, elles ont faim, elles ont froid, elles se fatiguent sur la longue route hérissée d'obstacles qui mène à la région des esprits.„

Le anime male si chiamano *lo cattio.* Appaiono sotto forma di cani, che poco a poco, ingrossano sino a divenire mostri spaventevoli; talvolta assumono anche l'immagine mite dell'agnello; ma, preso sulle spalle, aumenta grado a grado di peso sino a non poterlo più portare; talvolta son vitelli o buoi neri, dall'occhio sbarrato, tetro e feroce, che trascinano catene enormi, risonanti cupamente nella notte.

Le streghe, cavalcioni ad un manico di scopa,

---

[1] Graf, op. e vol. citt., pag. 400 e segg.: "Ma il riscontro più curioso alla leggenda nostra lo porge un'altra leggenda del medio evo, nella quale, rimanendo invariate molte delle altre particolarità, alla dea Venere si sostituisce la Vergine Maria.„ ecc.

[2] Tu Lucina dolentibus — Iuno dicta puerperis — Catullo (Lipsiae, 1880), XXXIIII, pag. 17.

[3] *La Mythologie comparée.* Paris, C. Reinwald et C., 1878; tome I, pag. 116.

ogni venerdì, menano orribile tregenda ne' crocicchi, e fendono l'aria rapidissime, miagolando come gatte in amore, ed entrano nelle stalle, e ne menan fuori le cavalle, e via di corsa sfrenata per la campagna, bianca del lume lunare. Alla mattina le malcapitate bestie sono stanche (sfido io!), colla criniera scomposta, tutta a treccioline finissime, difficili a distrigare più che nodi gordiani. Si truccano in mille modi, e son capaci di prendere aspetti varissimi e forme.

Talvolta si cacciano nel corpo di una gatta a fine di potersi introdurre nelle case chiuse per la gattaiuola, e prendono i bambini e li portano in giro, sciupandoli in ogni modo. Questi infelici insecchiscono e muoiono di languore. In due o tre notti dell'anno, tengono riunione plenaria sul monte d'Ancona, e vi colgono certe erbacce avvelenate, che fan morire di tisi o di malattie strane molti poveri giovani, e intrecciano e combinano gl'innamoramenti e le fatture.

Una di queste notti è quella di san Giovanni, su cui han favoleggiato tutti i volghi romanzi.

In Portogallo, per esempio, si crede che: *A agua de sete fontes, colhida na manhâ de S. Joâo, tem certas virtudes.*[1]

Nelle Marche invece si mette dell'acqua in secchielli, con varie erbe odorose, fuori al sereno, sul davanzale della finestra, perchè il santo la benedica: quest'acqua tiene lontane le *stregonerie*.

---

[1] Leite de Vasconcellos, *Tradições populares de Portugal.* Porto, Livraria portuense de Clavel et C., 1882; pag. 73, parg. 163. E qui e là altre credenze intorno al santo ed alle sue virtù.

Esistono anche varie formole di scongiuro per allontanare le streghe e le *aneme*. Per esempio:

Iisù, Iisè e Maria — fora de casa mia;

Spiritu immunnu — ju lu sprofunnu.

Questi ed altri simili enti fantastici, conservati dall'inerzia della tradizione, perdurano nella coscienza di tutti i volghi e non son meno creduti anche qui in Roma [1] ed altrove, e molti hanno una paternità assai lontana nella fantasia degli antichi volghi italici. Solo le figure della vecchia mitologia, entrando nella nuova, hanno subito, come dicevamo, qual più, qual meno, varie modificazioni.

A torto crede il Celesia [2] che il nome di strega, e quindi anche quest'ente favoloso, colle superstizioni che lo circondano, sia un'importazione de' popoli tedeschi. La parola *strix* non è una tarda formazione del basso latino, ma la si trova in Petronio [3] là dove racconta d'una madre, cui, mentre piangeva la morte d'un suo figliuolo "striges ceperunt„ il cadavere non guardato, in cui luogo si trovò un mucchio di lordure; la si trova in Apuleio. Filologicamente poi, *strigem* dà benissimo strega, la quale vive nella fantasia di tutte le nazioni latine, (Portoghese, estria — Francese, estrie — Valaco, strigóe ecc.) ed è quella stessa che ci dipinge Petronio, colle medesime attribuzioni e superstizioni, senza che nulla vi abbiano aggiunto o mutato i Tedeschi.

[1] Vedi Bertolotti, *Rivista Europea*. Vol. XXXIII, pag. 581 e segg.

[2] *Storia della letteratura in Italia ne' secoli barbari*. Genova, 1882; pag. 168.

[3] *Satyricon*. Capitolo XV, col 1601. Biblioteca degli scrittor latini. Venezia, Antonelli, 1843.

Un'altra cosa, dirò così, si studia il contadino di tenere lontana: *il malocchio.* Il guardare con occhio d'invidia checchesia può portargli infortunio. Il buon villano, per accertarvi che è esente da ogni mala intenzione, nel lodarvi qualcosa, aggiunge sempre: *gne noccia.* Oggi ignora il valore letterale di questa frase, poiche il verbo *nuocere* non è più vivo; ma questo sa e gli basta, che essa salva dal *malocchio.* Se vi fa vedere, puta caso, una vitella, perchè il malocchio sia interamente scongiurato, vi costringe a toccarla. Anche i Napoletani ed i Siciliani hanno i *jettaturi,* e nel mandamento di Bova c'è la espressione: *ton aportammíai,* gli han fatto il malocchio.[1]

Il contadino marchegiano non meno del veneto e del mantovano (pesarolo o pesante), del sardo (ammuntadore), del siciliano (mazzamareddu),[2] dell'umbro (enco)[3] ecc. crede all'*incubo*, cui nomina *fantasema.* Il quale conobbero anche i Latini, ed il nome da *in-cubare* chiaro ne rivela l'ufficio: forse più tardi si trasformò in uno spirito che custodiva i tesori nascosti sotto terra, e per indurlo a dire dove si trovassero, bisognava togliergli un pileo, che aveva in capo.[4]

Nelle Marche l'*incubo* incombe sul dormiente, e

---

[1] Morosi, *Arch. glott.* Vol. IV, pag. 97.

[2] *Nella mia* prefazione *vedi quel che dice a questo proposito il Salomone-Marino (N. A.)*

[3] Flechia, *Arch. glott.* Vol. II, pag. 10.

[4] Petronio, *Satyricon.* Biblioteca degli scrittori latini. Venezia, Antonelli, 1843; cap. XI, col. 1549. "Sed, ut dicunt, ego nihil scio, sed audivi, quomodo Incuboni pileum rapuisset, et thesaurum invenit."

lo affanna per modo che può appena trarre il respiro, e volendo scuotere tale insopportabile fardello, sente le membra irrigidite e la voce gli esce flebile come un soffio, quasi soffocata nella strozza. Secondo testimonianze[1] più tarde l'*incubo* dei nuovi volghi romanzi non sarebbe l'*incubo-onis* di Petronio e di altri Latini, ma i Silvani[2] ed i Pani.

Difatti sant'Agostino:

"…. Silvanos, Panes et Faunos, quos vulgi incubos vocant" (De Civitate Dei).

E Gervasio di Tilbury, nel Du Çange, alla parola *Fadus*:[3]

"Multi testantur,… se vidisse Silvanos et Poeanes, quos Incubos nominant".

E Isidoro, pure nel Du Cange, alla parola *Fauni:* "Vulgo incubi vel incubones, a Romanis vero fauni ficarii dicuntur".

A noi pare che tutti questi dei silvestri, più o meno simili fra loro, di forma e d'aspetto tanto da essere scambiati e confusi, offrano piuttosto, almeno sotto l'aspetto materiale, che più colpisce l'animo del contadino, simiglianze e punti di contatto non pochi col *diavolo*.

E si potrebbe pensare se i Satiri e Fauni (questi

---

[1] Non è estraneo nemmeno ai Portoghesi: *Pesadêlo é um bicho que vem tapar a bôca a quem está dormindo…. O Diabo que vem com uma carapuça e com uma mâo muito pesada.* LEITE DE VASCONCELLOS, op. cit, pag. 290.

[2] "È il *silvanus* de' Romani come divinità di carattere boschereccio, pastorale ed agreste (cfr. PRELLER, *Röm. myth.* pag. 346 e segg.), che più tardi il popolo convertì in una specie di *folletto* ecc." (*Arch. glott.* Vol. II, pag. 10, nota 2).

[3] *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis.* Parisiis, Didot, 1840.

simili a quelli, meno che si rappresentavano senza peli dal mezzo in su) colle loro corna, co' piedi caprini e colla coda, non siano stati per avventura i precursori e prefiguratori, per così dire, del *diavolo* alle plebi italiane, e che quindi quest'ente mostruoso quale se lo figurano i contadini, non sia che una trasformazione del vecchio Satiro, maligno e malefico.

La pittura che ne fa il Piron, la quale è conforme al modo di rappresentarselo de' volghi, s'adatterebbe benissimo anche al Satiro ed al Fauno:

"Il a la peau d'un rôt qui brûle,
Le front cornu,
Le nez fait comme une virgule,
Le pied crochu
.....et pour comble de ridicule
La queue!„

Nelle Marche custodisce anche i tesori. Non vi ha chiesa abbandonata, non v'ha grotta recondita, dove il volgo non creda sieno stati deposti immensi, favolosi tesori; ma per giungere a possederli, bisogna tôrli al diavolo, che vigila su di loro, poichè lo spirito del male, dopo cent'anni, s'impadronisce di qualunque tesoro giaccia sepolto nel grembo della madre terra.[1] Qua e là ne' rialzi di terreno, nei colli, son sepolte enormi rote d'oro de' carri d'antichi

---

[1] Tracce di questa credenza possono forse anche trovarsi in altri fatti dell'antichità.

Il Plutone dei Greci, dio infernale e però sotterraneo, si ricollega a *plutos* (ricchezza), e Dite de' Latini è contrazione di *divitem* (ricco). Onde anche pe' popoli classici le deità infernali, sotterranee erano nel medesimo tempo deità della ricchezza.

e potenti imperatori, ma quello dalle corna li tiene in custodia.

Esistono foschi scongiuri, esorcismi orrendi per renderlo impotente, ma oggi chi li conosce più, se non forse qualche vecchia versiera, qualche bruna ed annosa maliarda, che non rivela i suoi segreti?

Del resto il diavolo è spesso anche un buon diavolo: costruisce ponti a beneficio dell'umanità e si lascia ingannare come un mercante poco abile ed avveduto. Ricorda la leggenda di S. Niccola da Tolentino colla famosa forma di cacio. Il ponte esiste anche oggi, e questa è la migliore prova del fatto.

E pare che anche altrove non sia meno buon diavolo, specie se l'ha da fare coi villani. In Sicilia dicono: *Cu lu viddanu mancu lu diavulu cci potti.*[1] Ed anche nel Portogallo gli è saltata in mente la bizzarria di mettersi a fare il costruttore di ponti. "É crença popular que o Diabo construiu muitas pontes (Ponte de Val-Telhas e Abreiro, Ponte da Alliviada ecc. ecc.)„.[2] E così messer lo diavolo è l'eroe di non poche fiabe più o meno morali, più o meno tetre od allegre, vincitore o vinto, sempre cavaliere e gentiluomo perfetto, osservatore scrupoloso de' patti.

Delle maggiori deità della vecchia mitologia è restato assai poco: Bacco e Diana, frequentissimi nelle esclamazioni; come, dove più dove meno, in

---

[1] Pitrè, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane.* Palermo, 1880; vol. XI, pag. 348.

[2] Leite de Vasconcellos, *Tradições populares de Portugal.* Porto, Clavel e C., 1882; pag. 80, paragr. 177.

tutta Italia. Tuttavia que e là non mancano accenni ad antiche divinità, espressioni generiche di cui il villano ignora oggi sino il valore, che solo si discopre allo sguardo dello studioso.

Per esempio, la seguente:

Pioe, negne e martinpè,
A casa d'atri non ce se sta vè.

Quel martinpè è evidentemente: *Mars imperat*, Marte impera.[1] Oggi i Marchegiani nè *Marte*, nè il verbo imperare han vivi nel loro dialetto, nè sanno che si dicano con quell' adagio consacrato dall'uso. È desso l'antico Marte italico, che feconda i campi (*limen sali*, secondo una recente ed ingegnosissima interpretazione del carme Arvale)[2] e che invoca alternativamente i Semuni, come sta nello stesso carme. Nelle campagne sono in uso i numeri romani: invece di dire io ho settant'anni, si dice per esempio io ho *sette croci*. Anche l'illetterato li conosce, forse come quelli che offrono un modo di rappresentazione numerica assai semplice, e, direi, primordiale: un segno per unità; il cinque V è la metà del dieci anche graficamente, poichè il dieci X non è che due V congiunti per l'apice: più oltre di queste prime cifre non vanno.[3] Forse la bilancia con cifre romane,

---

[1] *In seguito il Castellani riconobbe, e lo disse più volte a suo fratello e a me, che Marte non ha a che vedere con quel detto, il quale è semplicemente:* malum tempus est, *mal temp' è; ma ciò non toglie nulla alle sue conclusioni generali. (N. A.)*

[2] Disgraziatamente non resa di pubblica ragione. Qui non possiamo che accennarla, solo per quanto riguarda la nostra citazione, *Sali* (in senso att.) varrebbe *monta*, feconda — *limen* dal greco *leimôn*, il campo.

[3] Simili espressioni ricorrono anche nel siciliano, se dobbiamo credere che il Meli abbia desunta dal popolo la maniera: *che all' X ed al suo mezzo s'avvicina*, per dire ai 15 anni.

tuttavia in uso, o è valsa a conservarle, ammesso che anticamente conoscessero una numerazione tanto semplice, o vale a farli imparare oggi ai villani.

Sarebbe ridicolo nella meschina letteratura orale di questi volghi marchegiani il volere andar rintracciando, fuori delle due grandi correnti, pagana cristiana, altri influssi, come nelle invasioni barbariche, nel feudalismo ecc.

È esclamazione comune e ripetutissima fra' contadini: *Dio dell'Edda.* È una reminiscenza del tempo in che si trovarono a contatto co' popoli tedeschi?

Resta anche tenace nella fantasia dei volghi marchegiani la figura leggendaria di Carlo Magno, il re Carlone del Pulci, che non fa mai nulla e si lascia condurre pel naso da tutti. *Ne vorrebbe fa quante lu re Carlu*, per dire: vorrei farne d'ogni colore.

Di superstizioni speciali a questo o quel fatto ed evento naturale, se ne potrebbero raccôrre a iosa; ma troveranno luogo fra proverbî, di cui hanno gli intenti e la forma (di incitare a fare una cosa oppur no, di stare sull'avviso riguardo ad un'altra ecc.).

A questo mondo, determinato più o meno da due diversi influssi e delineato qui alla rinfusa, attingono le fiabe marchegiane. Si muovono, fosche e fantastiche, a forti tinte, rapide di pensieri e di fantasmi, convulse e slegate, senza nessi logici come narrazioni di un allucinato, monotone ed eguali, quasi stese tutte sur una stessa falsariga. Cominciano e finiscono allo stesso modo, colla stessa frase sacramentale.

Lo spirito si dilegua sempre, sprofondando e

stridendo, con un guizzo vivo di fuoco (*dette un lampu de focu e sparì*) chiusa obbligata e convenzionale anche quando il contadino vi racconta l'apparizione come veduta co' suoi propri occhi.

In questo genere di fiabe si esercita oggi unicamente lo spirito intorpidito e sbigottito del contadino marchegiano.

Ma ve n'ha d'altro genere, puramente morali, antiche le più; veri e propri apologhi, ne conservano il carattere primitivo.

Chi volesse poi investigare più addentro questa letteratura orale de' volghi marchegiani, potrebbe avere una prova di più del fatto abbastanza dimostrato dell'unità delle letterature orali de' volghi dell'Europa latina. La simiglianza di alcune credenze marchegiane con altre portoghesi accennammo qua e là fuggevolmente; il paragone potrebbe essere esteso alla Francia, alla Spagna, alla Rumenia. Per citare un esempio qualunque fra mille, nella bella raccolta delle "Légendes chrétiennes de la Basse-Brétagne„ del Luzel, si trova nel volume primo, seconda della raccolta, una leggenda dal titolo: "Le Bon Dieu, Saint Pierre et Saint Iean„, che qui poco importa riepilogare: ma giova invece notare l'ammaestramento che essa racchiude, cioè di non fidare sulle sorti di un evento, per certo ch' e' sia o che tu possa tenerlo, poichè — Dio nolente — sfuma come nebbia al sole, e dire perciò ogni volta, quasi a rendersi propizia la divinità, se Dio vuole.[1] Lo stesso

[1] "— *Si c'est la volonté de Dieu*, serait bon à ajouter, je pense,

Luzel nota: *Les paysans brétons ont sans cesse cette phrase à la bouche, quand ils expriment un désir ou un espoir.*

Tal quale come nelle Marche, dove il contadino non dimentica mai in simili casi questa frase augurale. Se anche qui viva una leggenda, un racconto, che mostri la necessità di questa propiziazione e il danno che conseguita dal non farla, io non so: ma ci dee essere stata perchè questo fatto lo si ritrovi così costantemente diffuso fra' contadini, i quali si trasmettono sempre verità morali, ammaestramenti, risultati di esperienze per mezzo di fiabe, novelle, proverbi ecc.

Le pagine del romanzo Jeanne, dove la Sand, fedele raccoglitrice — si legga la prefazione — narra le superstizioni borbonnesi sulle fate, sulle lavandaie notturne, sembrano fiabe marchegiane.

Così il Sortilegio del Giusti ad un buon Marchegiano sembrerebbe la copia fedele d'una delle sue tante fiabe.

III.

PROVERBI.

I proverbi hanno molta parte nella vita de' contadini maceratesi, i quali amano, specie se vecchi, di dare consigli in forma grave e sentenziosa. Ad ogni poco ne' loro discorsi, ne' loro ragionari, ricorre la frase: *come dice lu proverbiu* o *come dice quillu (quillu*

---

dit notre Sauveur.„ Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne.* Paris, Maisonneuve et C., 1881; pag. 7.

per disegnare quel qualunque siasi autore dell'adagio, che poi non esiste — è equivalente al *si dice, uno dice, on dit).* Ma questa ricchezza è più apparente che reale: il vecchio contadino, *lu vergaru*, personaggio sempre grave ed autorevole, spesso inventa motti arguti, consigli in forma di sentenza, ma, come a questo lavoro partecipano qual più qual meno tutti i vecchi, così di rado — se ne togli il caso di qualche piccante novità — vengono raccolti e diffusi.

La più parte de' proverbi, di patrimonio comune, non offrono nulla nè di caratteristico, nè di veramente marchegiano: appartengono al gran repertorio comune romanzo; tutt'al più — se mancassero altri elementi — darebbero non piccolo sussidio agli studi fonetici, ma, per novità di pensiero od acutezza d'osservazione, importanza letteraria non hanno.

La Sicilia — forse la più ricca in questo genere di produzione, o per lo meno quella in cui relativamente alla sua estensione, ne sono stati raccolti in copia maggiore, come mostrano i non pochi volumetti pubblicati dal Pitrè, ne ha una quantità comuni colle Marche.

Così la Francia.

Le Roux de Lincy nel suo "*Livre des Proverbes Français,*[1] in due volumi, ha diviso i proverbi in quattordici classi, le quali rispondono assai bene ad un'esatta e rigorosa divisione per materia; per noi, che ci occupiamo di una piccolissima regione d'Italia, molte di quelle ripartizioni tornerebbero inutili, e però li raccoglieremo sotto tre classi.

---

[1] *Le livre des Proverbes Français.* Paris, A. Delahays, 1859; vol. I, pag. I, nota 1.

1ª *Proverbi morali*, comprendendo in questa categoria anche quelli d'ordine religioso, e quelli in genere che, in un modo o nell'altro, racchiudono un certo incitamento al bene.

2ª Proverbi intorno alla natura fisica, al tempo, all'anno, alle stagioni.

3ª Insegnamenti, osservazioni in generale e superstizioni.

E, poichè i proverbi sono di loro natura brevi, possiamo darne sin da adesso qualche saggio alla rinfusa.

1. — A stu munnu chi piagne e chi ride.
2. — La anga ha ponta d'oru.
3. — Cosa fatta per forza non va na scorza.
4. — Va più pa e cipolla a casa sua che ricchezza a casa d'atri.[1]
5. — Do' so più galli a cantà non se fa mai jornu.[2]
6. — L'occhiu de lu padrò 'ngrassa lu campu.
7. — Non c'è savvatu sinza sole — non c'è donna sinza amore.
8. — Campa caallu chè la ierva cresce.
9. — Preti e pugli ammazzili do truili.
10. — Pioe e dà lu sole — se marita le cucciole — pioe e negne — se marita le fantelle.[3]
11. — Capiji rusci e capiji canè—livera nos Dominè.
12. — L'amore e la tossa non se nasconne.[4]

---

[1] Val meglio esser gaudente
Non avendo omo niente,
Ch' aver lo secol tutto
Dimorando in corutto.

(Guitton d'Arezzo).

D'Ancona e Comparetti, *Le antiche rime volgari*. Bologna, 1881; vol. II, pag. 152, versi 27-30.

[2] Il Bovese invece: 'S to spídi pu tragudái i púdda den gánni mái iméra. (Nella casa ove canta la gallina non fa mai giorno). *Arch. Glott.* Vol. IV, pag. 89.

[3] A Roma: Piove e esce il sole, qualche vecchia fa l'amore.

[4] All'opposto il Veneto:
L'amor el se sconde anca de drio a un pomolo de ago.

13. — Sinza fatica non se fa cosa.[1]
14. — Occhi non ede, core non dole.
15. — Chi se loda, se sbroda.
16. — Chi se contenta, gode.
17. — Megliu passeru 'n gavvia, che turdu 'n frasca.
18. — Li frichi e li puji sporca casa.
19. — Le pere moscatelle non so fatte per li porci.
20. — Chi agnellu se fa, lu lupu se lu magna.
21. — A caallu datu non glie se varda immocca.[2]
22. — Acqua ferma gran iermini, e chi la pesca è na gran pena.
23. — Come dice quillu che dà l'incenso a li morti: a parte de sotto che je fa?
24. — San Vartolommè — la runnola va e la palomma ve.
25. — La madonna de la Cannerola — de l'inverno scimo fora.
26. — Chi vellu o comparì — muta pena gran suffrì.[3]
27. — Lo male vocca a livre, esce a once e con gran pena.[4]
28. — Nebbia vassa — come troa lassa.
29. — Quanno edete le nespole piagnete — ch'adè l'utumu fruttu de l'estate.
30. — La donna adè come la castagna: vella fora, brutta drento.
31. — Quattordici ne fa la capinera, sette ne lassa e sette se ne mena.
32. — Ragghiu d'asenu non riga in celu.
33. — Desse lu surdu — sentu un turdu — desse lu cecu — ja lu ecu — desse lu zoppu: caminamo — scimo tre che lu rigamo (tentare di fare quello che materialmente uno non può).

Ma trova una riconferma nel Pulci *(Morgante Maggiore.* Canto IV, ottava 88): "E disse: Vero è pur che l'uom non possa — Celar per certo l'amore e la tossa."

[1] "Rien de bon ne se fait dans ce monde sans travail et sans peine". LUZEL, op. cit. *La vieille qui voulait faire comme le Bon Dieu.* Vol. I, pag. 19.

[2] "A cheval donné ne luy regarde en la bouche." LE ROUX DE LINCY, op., cit., tome I, pag. 160. E ancora: "Cheval donné ne doit-on dens regarder".

[3] Roma: Chi bello vuò comparì — qualche pena bisogna soffrì.

[4] Chè senz'alcun tormento
Non torna a guerigion gran malatia.

(GUITTON D'AREZZO).

D'ANCONA E COMPARETTI, op. cit., pag. 262, versi 96-97.

34. — Se Dio non ole — frunna moe non se pole.[1]
35. — Li ecchi adè come li frichi — daglie quello che ole.
36. — Chi sputa n faccia a li cristià — fa la morte de li ca.
37. — No sputà per aria, chè t'ercasca sopra.
38. — A li poritti — gli entra l'acqua pe li titti.[2]
39. — San Martì — se proa lo vi.[3]
40. — L'emmaria — chi sta a casa d'atri se n'aca via — non dico a te, cara commare — stacce pure quanto te pare.
41. — Se te sogni li denti — morte de parenti.
42. — Pa d'un jornu, vi d'un annu.
43. — San Lorenzo da a gran callura — pocu trica (tero, teris, terere tempus) poco dura.
44. — Se se vutta lo vi, allegria, se se vutta l'ojo, disgrazia t'ha da ini.
45. — Mormora lu focu — de chidù se dice male.[4]
46. — Chi ama, ha timenza.[5]
47. — Chi ha core, se lu caca.

IV.

CANTI POPOLARI.

Qui ci si presentano le quistioni, cui abbiamo accennato nel cap. I.

---

[1] Senza Dio non si muove in ramo foglia.
(Lorenzo de' Medici).
La rappresentazione di san Giovanni e Paolo. Firenze, 1859.

[2] Nel Bovese: 'S tu ftokhú vréhji 's ton alóni (Ai poveri piove nel granaio) — *Arch. glott.* Vol. IV, pag. 95.

[3] Veroli: San Martino — sbuscia e rappila; *oppilo* latino. Sarebbe utilissimo che qualcuno, ben preparato per queste ricerche, studiasse in proposito i dialetti della Cioceria, ne' quali s'è conservato un numero grandissimo di frasi e vocaboli latini. Ne darò qualche esempio. Il verbo *petere* vive ancora:
Issu perchè no lo pete? Cur ipse non petit?
Di un mendicante che bussava alla porta:
È uno che sta a piti. Quidam petit (*petere*, chiedere per avere).

[4] "Quando o lume começa a *bufar*, é porque estão a *mârmurar* de nós ecc.„ Leite de Vasconcellos, op. cit., parg. 64, pag. 35 e seg.

[5] Ricchissimo di raffronti. Vedi Gaspary, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*. Livorno, Vigo, 1882; pag. 56, 57.

a) Questi villani della provincia di Macerata hanno una vera e propria letteratura poetica orale?

b) Esiste, oltre a canti lirici, qualche canto eroico, qualche frammento d'una qualunque epopea popolare primitiva, o, per lo meno, non mancano in essi le attitudini al racconto?

Risponderemo particolarmente a ciascuna domanda.

LA LIRICA.

Poesia popolare primitiva, ripeteremo la già citata sentenza del Fauriel — *esiste dovunque*; vien fuori — seguiteremo col D'Ancona (prefazione al libro "La scuola poetica siciliana„ del Gaspary) dovunque è volgo; se non che secondo le varie attitudini de' volghi dà prodotti più o meno copiosi, più o meno varî. Perchè avrebbero dovuto mancarne i Maceratesi, o, ad allargare la questione, i Marchegiani?

No, poesia popolare c'è, c'è stata; ma, come altrove osservammo, è la più parte antica. In quel bel tempo antico, canti allegri e gioviali fiorirono spontanei, belli e vivaci come bocci fiammanti di papaveri in un campo di grano.[1]

È antica per ragioni fonetiche, morfologiche ed anche perchè non mancano accenni ad istituzioni cadute.

Il vecchio spirito marchegiano de' canti, degli stornelli, è quasi muto: le sue voci son per lo più voci paurose di apparizioni, di spettri, di streghe, tutto quel mondo di cui al capitolo: Fiabe ecc.

---

[1] Bellissimi parvero al Tommasèo i canti popolari marchegiani, e non isdegnò di raccoglierne alcuni il Sommo Recanatese. GIANANDREA, op. cit. Prefazione, pag. I.

Quanto alla fonetica, molti fenomeni recenti o le fasi ultime di un dato fenomeno non si trovano in questi canti:

a) Il *b* non diviene costantemente *v;*

b) Il *v* originario, sia iniziale che intervocalico, non sempre cade, come avviene nel fonetismo odierno;

c) C'è ancora oscillazione fra l'*o* e l'*u* prodotto dell'*o* atono finale it., che oggi è *u* ecc. ecc. ecc.

Quanto alla morfologia:

a) L'articolo non è sempre *lu*, ma talvolta *el*;

b) Il verbo ausiliare *avere* ha forme regolari, come *ho*, che oggi non esiste più, dicendosi *agghio* oppure *so*, collo scambio frequente degli ausiliari.

Quando si dice antiche, non s' intende già l'antichità remota, il che pe' canti lirici non si potrebbe in alcun modo provare, ma qualche secolo fa, e per alcuni forse assai più.

Quanto agli accenni di cose passate: in una canzone si parla, per esempio, dell'imperatore de' Francesi, in un'altra si satireggiano i frati che saltano le mura dell'orto per fare all'amore (i conventi son soppressi da un pezzo), in un'altra del cardellino che canta sull'orto de' frati ecc. ecc. ecc.

Questi canti sono:

1º Amorosi — 2º Satirici — 3º Di soggetto vario.

I primi si dividono in tre classi: canti del mattino, del mezzogiorno e della sera, perchè altri si cantano al mattino, altri al mezzogiorno, altri alla sera.

Quanto a' satirici, altri sono *despetti* semplici; altri *despetti a vatoccu*, cioè a botta e risposta, come a

dire contrasti, tenzoni brevissime; altri invettive e sarcasmi d'ogni genere.

Ci ha d'ogni varietà metri, ma l'endecasillabo è il più comune: i versi spesso rimano due a due, più spesso formano ottave e sestine, e non sempre hanno il numero voluto di piedi; talvolta poi fanno semplicemente assonanza; talaltra è usato anche il settenario doppio o martelliano; in questo caso la poesia brevissima, per lo più di una o due strofe, si chiude con un quinario; ma nè l'ottonario e persino il novenario mancano; v' ha poi delle rime pure e semplici, senza alcun riguardo al sillabismo ed all'accentuazione: caratteri e segni anche questi di antichità.

L'amore è certo la fonte più larga di canto per tutti i volghi; ma esso — ha detto bene un chiaro ed argutissimo ingegno — ripete molto ed inventa poco.

Son sempre gli stessi sentimenti, le stesse immagini, le stesse similitudini, gli stessi motivi poetici, sicchè il fastidio dopo poco ti vince.

Per questi rozzissimi contadini maceratesi l'amore non è che godimento, non è che sensualità brutale: non ha scatti, voci potenti, accènti ora dolcissimi, ora terribili, come nel mezzodì d'Italia. L'amante tradito non ha delirî, imprecazioni, odî feroci come la donna d'Arlena, in cui lo sdegno prorompe con forza terribile, [1] o come l'innamorato bovese, che

---

[1] Fabio Nannarelli, *Studio comparativo sui canti popolari d'Arlena.* Roma, Sinimberghi, 1871; pagine 22 e 36.

«T'ho amato, t'ho adorato, non lo nego,
Caro, la tua beltà più m' innamora,

vorrebbe come una mignatta suggere il sangue dell'amante infedele:

> ma quella giornata buona ha da venire,
> ch' io ti succhi il sangue come una mignatta;[1]

ma lamenti, sempre lamenti o trivialità.

Non mancano tuttavia espressioni in cui l'innamorata (regazza come nel romanesco) è esaltata ed idealizzata con immagini fresche, vive, colorite, per quanto spesso indeterminate. In molte canzoni l'amante è chiamata *persecu fioritu* [2] (la pianta che offre maggiore giocondità di fioritura), e gli occhi di palombella sono due fontane in cui si dissetano gli amanti.

Ma, dove lo spirito marchegiano si esercita con particolare predilezione, dove raggiunge potenza e terribilità singolare, è nella satira, sia che armi la propria rabbia dell'ingiuria spietatamente atroce, sia che, bonariamente mite, motteggi ridendo, o schiacci addirittura, fra il parere ed il non parere, col ridicolo.

> Se m'hai lassato e cambiato pensiero,
> Parla con chi tu voi, vanne in malora!
> Fu finto l'amor tuo, non mai sincero;
> Omai dal petto mio t'ho casso fora.
> Fu finto l'amor tuo, finto il tuo riso;
> Per un perfido ingrato ti discerno.
> Vada lo sdegno mio, sempre ne vada;
> Vada lo sdegno mio, vada in eterno.
> E se andassimo insieme in Paradiso,
> Per non vederti, sceglierei l'inferno. »

E il chiaro professore giustamente nota: " Appetto a questo sfogo così schietto e così tremendo del giusto sdegno d'una donna tradita scoloriscono i tratti più passionati de' nostri migliori poeti. „

[1] *Arch. Glott.* Vol. IV, pag. 79: " ma cini iméra kalí éhji na érti, — na su siro to éma sa mmía avdèdda. „

[2] Questa immagine però non è esclusivamente marchegiana, si trova anche nelle Romagne ed altrove.

Come abbiamo notato, appartengono anche alla satira le così dette *canzò a vatoccu.* Che cosa è la *canzone a batocco?*

Quando contadini e contadine giovani zappano e fanno altre facende "pe li campi" gli uomini rivolgono alle donne un complimento, che è per lo più una villania bella e buona, e le donne rispondono proprio per le rime, quantunque le rime spesso manchino e ci sia tutt'al più un'assonanza qualsiasi, poichè — giova notarlo bene a comprendere meglio la lirica amorosa — il villano maceratese, rozzo e trivialissimo, abborre da ogni gentilezza.

E spesso non son nemmeno *mots d'esprit* — per dirla con una frase alla moda — giuochi di frizzi che si rimbalzino a vicenda, no, son per lo più attinti al ricco repertorio lasciato da' padri.

L'EPICA.

Ci basteranno poche righe, avuto riguardo all'indole del nostro studio e perchè altri tratterà ex professo e minutissimamente tale questione.[1]

La storia di Pietro Baliardi o Valiardi,[2] la Cecilia,[3] la vita di sant'Alessio,[4] le vicende di Ma-

---

[1] Il mio egregio amico Giuseppe Cesari, scolare come me del Monaci. E qui colgo l'occasione di rendere pubbliche grazie all'illustre professore de' non pochi consigli onde m'ha giovato in questo breve saggio.

[2] *Pietro Barliario mago salernitano.* — D'Ancona, *Varietà storiche e letterarie.* Milano, Treves, 1883; serie I, pag. 15-38.

[3] La moglie di Crescenzio, a' tempi di Ottone III?

[4] Gaston Paris, *Recueil des travaux originaux ou traduits relatifs à la filologie.* Cinquième fascicule.

strillo, la canzone della Donna Lombarda [1] ed altri non pochi canti d'indole narrativa ci permettono di affermare che attitudini al racconto al volgo maceratese nè mancarono, nè mancano.

Ma intendiamoci.

Certo, molti di questi canti non sono nati sul suolo marchegiano; ma, trapiantativi, hanno dato vegetazione rigogliosa di rami e di foglie e preso voga e sviluppo.

BREVI SAGGI LIRICI.

Canti amorosi.

Voccuccia ridarella, spuccia fori,
chè de lu pratu sci ierva novella;
l'i fattu 'n vestitellu de colore
drento foderatu d'artichella;
intorno intorno li velli laori
fatti co le ma' tue carin' amore;
intorno intorno li laori tanti,
fatti co le ma' tue carin' amanti.

L'ho convertita na pietra del mare,
fora de l'acqua l'ho fatta venire,
l'ho convertita na pietra rosciola, (sic)
non s'ole converti sa pianarola,
l'ho convertita na pietra roscetta,
non s'ole converti sa joenetta.

T'orei portare do se fa la guerra,
dove se spara li córpi mortali,
dove se spara li córpi più forti,
vella, sci nata per damme la morte,
dove se spara li córpi jentili,
vella, sci nata per famme morire.

Cammera fatta de tante vellezze,
drento le tei le tue colonne d'oro;

---

[1] Il Nigra ha dimostrato esser Rosmunda, sposa di Alboino, primo re longobardo. Vedi anche D'Ancona, *La poesia popolare italiana.* Livorno, Vigo, 1878; pag. 117.

porti s'occhietti che tira le frezze,
quissi capiji allacci a file d'oro;
non v'amo nè per robba o per ricchezze
manco l'avisti la montagna d'oro;
t'amo per quess'angeliche vellezze,
chi ve se goderà, ricco tesoro?
ci hai la mamma co due vionne trezze,
capigli ricci ncannellati d'oro,
dogni capiju va quant'un ducatu,
capiji ricci d'oro incannellatu.

Me ojo mette a piede de n'ulivu,
coje la ojo na fiorita palma;
sci vattezzata al domo de Fiorenza,
che di vellezza la tieni la palma,
che di vellezza lo tieni lu fiore
per tenetti in vracciu, carin'amore.

Lu passeru che magna lo panico
sempre lo capa lo più minutello,
cuscì vojo fa io co lo mio amore,
capà me l'ojo piccolino e bello,
me l'ojo capà piccolo de pede
' gni piccola scarpa je sta vene,
me l'ojo capà picculo de vita
je sta ve gni piccola camiscia.

Bellina, che de Napoli veneste,
passaste per lu fiume de Toscana,
mazzittu de garofoli cojeste,
d'oro e d'argento doentò la rama,
d'oro e d'argento doentò lu fiore,
tu sci nata per me, carin' amore,
d'oro e d'argento doentò le brance
tu sci nata per me, carin' amante,

Per la strada me metto a camminare
che de rigare non veco quell'ore;
subitamente che io rigo a Milano
me se porti la collera del bollore. (sic)
Lei me disse: che hai inutu a fare?
ve viengo a riverì, carin' amore,
ve viengo a riverì che vella scete,
fra tutte l'atre la parma portete,

ve viengo a riveri che vella sciate
su tutte l'atre la parma portate.

Per mare e per marina ojo jire,
la vita de lu pesce ojo fare;
lu maru che serà lu miu jardile,
lu pesce che me ene a viscitare,
oh che dirà lu poeru meschinu?
la penitenzia chi te la fa fare?
me la fa fare n' amante crudele
che m'ha lassato e non me ho più vene,
me la fa fare n'amante vivace
che m'ha lassato e non ô fa la pace.

Canti della sera.

Core diletto mio, core diletto,
se me lassete vu cosa ho da fare?
me conviene d'annà in un deserto
magnà la ierva come n'animale;
co la rosura ce faccio lu lettu,
na dura pietra per lu capezzale,
(co) n'atra pietra me la vatto in petto
finchè l'occhitti (tua) non fa due fontane.
Se la fontana non po fa du fiumi,
e se li fa no li po fa correnti,
se la linterna non po fa due lumi,
e se li fa non li fanno *(sic)* lucenti,
la vellinella non po ave' du amanti,
e si li ama, no li fa contenti.

Scete più roscia vo ch'un malaranciu,
l'aete le fattezze d'un limone,
bella, lu nome tua sta scritto in Francia,
su lu palazzo de l' imperatore,
che lo tenete 'l mio core in vilancia,
se campa per miraculu d'amore,
che lo tenete il mio core in catena,
mori non moro e provo gni gran pena,
che lo tenete lu miu core a nolo,
mori non moro e gni gran pena provo.

A la mattina quanno lea lu sole
più se nalza e più renne splendore,
fanno cuscindra anche ste velle,

più se fa granne e più conosce amore,
più se fa granne e più se fa jentile
come le rose lu mesce d'aprile,
più se fa granne e più se fa galante,
come le rose rosce fra le vianche.

L'occhi turchini ci ha la palommella,
fontana che bee gni pastore,
non ce duii nasce tanto vella,
se non sapii esercità l'amore.
Dice che te ô fare monachella,
a chi lo lassi so jentile fiore?

. . . .

. . . .

Canti del mezzogiorno.

Ecco che mezzujornu se vicina,
lu sole nanti a vu fa reverenzia;
ve fa reverenzia a li vizzi che aete,
me pare che un chiaro sole intorno jete,
fa reverenzia a li vizzi ch'aate,
me pare ch'un chiaru sole intorno jate,
fa reverenzia a li vizzi ch'ha quine
me pare che un chiaro sole de mezzodì.[1]

Canti della sera.

Ecco lu sole se ne va a calare,
escite fora se lu vo vedere,
escite fora, persecu fioritu,
se lu oli ede lu sole è partitu,
rescite fora, persecu adornatu,
se lu oli ede lu sole è calatu,
rescite fora, persecu e viole,
se lu oli edè calà lu sole.

Te do la bona sera, palommella,
te lo domanno s'aete cenato;
l'ete magnato zuccaro e cannella,
quanto dora d'amor lu vostru fiatu;

---

[1] Stranamente scorretta, ma la cantano tal quale l'abbiamo riportata. È anche questo un argomento dell'antichità di queste canzoni.

l'ete magnato zuccaro e viole,
quanto dora d'amor lu vostru core,
l'ete magnato zuccaro e spichette,
quanto dora d'amor le tue bellezze.

Tutta de stanotte ojo ji cantenno
na canzonetta in quistu conturnu,
canto per una che me vo ve tanto,
sta su la notte e se more de sonno,
e le lenzole je dice: che hai?
troa la compagnia che dormirai,
e le lenzole je dice: che ete?
troa la compagnia che dormirete.

Despetti.

Che va facenno tu, merlu de fratta
che sci calatu tanto a le vassure?
quanno te mitti su sa vella vesta,
pare che mitti la sella a la mula.

Te compatisco che sci na fraschetta
ch' ad ogni ventu te lassi guidare,
d'amanti ce n'aete na varchetta,
de corto tempu ce po fa na nae,
facce na nae e portala a Nancona (Ancona),
de tanti amanti sci rimasta sola,
facce na nae e portala a Venezia,
de tanti amanti sci restata sinza.

Vaco per l'acqua, ce vaco con Roscia,
ma la vrocchetta la daco a Terescia;
vaco a sposare ce vaco co Roscia,
ma l'anellittu lu daco a Terescia.

A lei je se po dire ata colonna,
ch'aete un cor de pietre e no de donna,
a lei je se po di colonna d'oro,
ch'aete un cor de pietra e no d'omo.

Despetti a vatoccu.

(I più importanti; ma noi non ne abbiam potuto raccorre che un breve saggio quasi insignificante).

— E statte zitta tu, musu a piattella,

e fa cantare a me che so più vella.
— E statte zitta tu, musu de porcu
e fa cantare a me che te l'immocco.

— Che va facenno tu, cioccu abbrusciatu,
ch'ete più amanti che mosche a macellu.
— Te cridi che de te scia nammorata;
pazzu, do l'î funnatu lu cervellu.

Di soggetto vario

Li poeri ciucculanti
sono poeri e sono tanti,
e non pole fa l'amore,
chè le sannale fa rumore,
ma se ha che conjuntura,
butta le sannale fuor de le mura.
Oh che vellu — salterellu
fa lu frate!

La bella mulinara per lu mulinu va,
la ruba la farina con tutte e do le ma;
l'acqua de lu mulino, lo grano la trastulla,
l'amore la consula, Ninetta cara.

Avanti casa tua — c'è n' arborellu d'ua,
questa è la dote tua — se te o marità,
se te o marità,cocca de mamma.

Su l'orto de li frati — c'è natu un fior de spi
e su la mejo rama — canta lu cardillì
canta, cardellu miu, cardellu canta....

La bella montagnola per la montagna va
la trova la cicoria, la porta a rigalà
la porta a rigalà — a la commare.

A la poera vicina — jess'è morta la frichina,
e la porta a sotterrà — co lu ciuffulu su le ma.

La pertecara nova — lu fa lu surcu vruttu
c'ha da fa lu marguttu — che ce laora.

Per mare e per marina vojo jire,
vaco per la piana che la costa me da pena,
e se troo Nina a cena,
pur'io vojo cenà, Ninetta cara.

(Insipidezze senza sugo e costrutto. E dire che da tempo il contadino se le trasmette religiosamente come tanti tesori!)

Di alcune città e paesi delle Marche.

Macerata da li vrugnolò,
Cingoli forò,
Montecchia traditò,
Pignà de le scudelle,
Montemilò de le figlie velle.

BREVI SAGGI EPICI.

La Cecilia.

La poera Cecilia — piagne pel su marı,
jel'ha messu un prijò — jelu vo fa mori,
— Vanne, vanne, Cecilia, — vanne dal capità,
na grazia vo' per mene — na grazia t'ha da fa.
— Caru sor capitanu, — na grazıa vo' da vo,
scarcerete 'l maritu — da la scura prijò.
— Vanne, vanne, Cecilia, — la grazia faccio a te,
solo una notte solo — vieni a durmi con me.
— O caru, caru spusu, — solo una notte solo
dormi col capitano — e po sarò da te. *(Manca, come altrove, la rima).*
— Vanne, vanne, Cecilia, — durmi col capità.
— Caru sor capitanu, — sta notte so da vo.
.... La mattina s'alza, — s'affaccia dal balcò
co na camiscia vianca — e un brao sottani,
troa lu maritu mortu — taccatu a pennolò.
— Caru sor capitanu, — m'aete ben tradi
m'ete leato l'onore, — la vita al mi mari.
— Zitta, zitta, Cecilia, — chè ce so io per te,
prencepi e cavajeri — tutti a faor de te.
— Non ojo nè principi, — nè pure cavajè,
prenno la rocca e 'l fuso — e me ne sto da me.
Quanno che sarò morta — me porti a soppelli
a san Gregorio papa — tre mija for de qui.[1]

[1] Quest'accenno topografico potrebbe appoggiare in certo modo l'opinione che si tratti di Stefania, vedova di Crescenzio. È la chiesa di san Gregorio Magno al Celio, in Roma? Sorgendo

E sopra quella fossa — ce nascerà un vel fior,
morta, mort'è Cecilia, — è morta per amor;
e sopra quella fossa — ce nasce un tulipà,
morta, mort'è Cecilia — morta pel capità;
e sopra quella fossa — ce nasce un fior de spi,
morta, mort'è Cecilia — pel duol del suo mari.

La donna lombarda.

— Ameme a mene, donna lommarda.
— Com'o che t'ami, se l'ho 'l mari?
— Se l'hai 'l maritu fallu morire,
fallu morire, t'insegnerò.
.... Piglia la testa di quel serpente,
pistala bene, dagliela a ve,
quann'arritorna lu tu mari.
Ecc'arritorna lu su maritu,
tutt'insudatu, mortu de se:
— Donna lommarda, va a caccià 'l vi,
va a caccia 'l vino, chè a tanto se.
— Ch'adè sto vino, ch'è 'ntruvidè?
— Serà li troni de l'altra sera,
l'ha introvidatu, l'ha 'ntruvidè.
Parlò un frichinu de nove misci:
— Vabbu, non ve, c'è lo velè.
— Donna lommarda, biilu tu.
— Com'ho da ve, se non ho se?
— Con questa spada, che tiengo al fianco t'amazzerò.
Cuscì fa le donne tiranne al su mari,
Cuscì fa lu maritu e le donne tiranne. *(Qua e là guasta).*

NOTE — *La Cecilia* — Il D'Ancona (*La poesia popolare italiana*. Livorno, Vigo, 1878; pag. 119) giudica "l'originale, o quella almeno che più vi si accosta„ la canzone monferrina, che si chiude con questa strofa:

N' vôi mai pi ch'ra nova vaga
Da Milan fin-nha a Paris:

in luogo solitario e quasi isolato, ben poteva essere considerata dal popolo quasi fuori di Roma e già abbastanza lontana da un sito centrale.

Spusèe ïn capitan-nhe
Traditur di lo mioi marì!

Ferraro, *Canti pop. Monferrini.*
(Torino-Firenze, 1878; pag. 28).

Ora la canzone marchegiana è più completa: parecchie strofe finali nel canto monferrino, come ha già notato il Gianandrea, mancano.

Ecco quali ce le dà l'egregio professore di Iesi:

— No, no, non me ne curo
De cavalieri e capità,
Prendo la rôcca e 'l fuso
Oimì, oimì, oimà!
Quanno che sarò morta,
Portéme a seppellì,
Là 'n quella pietra quadra,
'Ndo' sta lo mio marì. —
Là 'n quella pietra quadra
Ce nasce 'n gelsomì;
E la Cecilia è morta
Pel duol del su' marì.
Là 'n quella pietra quadra
Ce nasce 'n tulipà;
E la Cecilia è morta,
Tradita da 'n capità.
Là 'n quella pietra quadra
Ce nasce 'n vago fior;
E la Cecilia è morta,
È morta per amor.

Chi voglia saperne di più e sia vago di raffronti, rimandiamo alla già citata raccolta del Ferraro ed al libro bellissimo del D'Ancona "La poesia popolare italiana„ dove è anche una copiosa indicazione bibliografica delle non poche raccolte de' canti popolari delle varie regioni d'Italia.

La donna lombarda. — La canzone monferrina ha parecchie varianti, e, sotto il punto di vista artistico, migliori: l'ultima parte ne è più completa.

Mariannì.

— Marianni, vel Marianni,
do adè lu fanciulli,
ch'aii, caru a la mamma,
che lu jettò nel Teere?
Passa un joene, vel cavajè:
— do adè la Marianni che tuttu 'l munnu dice
che scia tanto vella, che scia tanto vella?
— Mamma mia, dite un po' piano, perchè nisciù ce senta,
perciò che la justizia non ce vienga a prenne.
Su lu mejo de lu discò, sente a vussù, picchià la porta,
la vella Marianni cade per terra morta.
La pijò, po la legò — stretta e dura,
e po la riportò — ne la prijò oscura,
la pijò, po la legò — stretta e forte,
e po la riportò — ne la prijò a morte.
Seconni, vel seconni, — porta un mazzu de carte
a la vella Marianni, — ch'o jocà a tresette;
seconni, vel seconni — porta una vianna
a la vella Marianni, — che va in quell'atra vanna.

I versi, come si vede, non obbediscono ad alcuna regola metrica fissa. Questo canto, nato probabilmente sulle rive del Tevere, perdette nel travestimento marchegiano ogni misura di verso. Lo si può arguire, ad esempio, anche da questo: che forse originariamente Tev*ere* doveva far rima, una di quelle rime che fa il popolo, con cavali*ere* (versi 4 e 5); così *senta* doveva almeno assonare con *prende* (versi 8 e 9), ma nel marchegiano *nd* è passato in *nn*.[1]

La lucciola.

Lucciola, lucciola, calla calla
tira la vreja a la cavalla
la caalla de lu re,
lucciola, lucciola, ve con me,

[1] Vedi cenni fonetici.

che te daco lo pa e da ve
e lo vi su la canestrella,
lucciola, lucciola, vella vella.

Questa ed altre simili strofette, che si potrebbero raccôrre a iosa, per taluno hanno maggiore importanza che forse non si creda. Le proporzioni del nostro tenue lavoretto non ci permettono di fermarcisi su a congetturare di probabili vestigia mitiche del patrimonio comune proto-ariano.[1]

APPENDICE.

A rendere di più facile intelligenza alcune parole di questa crestomazia, che potrebbero presentare qualche difficoltà, stimo utile, più che spiegarle per singolo, dare qui in appendice alcune delle caratteristiche principalissime dell'odierno dialetto maceratese.

Basta l'osservazione di pochi fatti generali a risparmiarci spiegazioni, che dovremmo qua e là ripetere.

Questi fatti sono:

Nell'ordine fonetico:

a) Il conservarsi dell' *i* breve e dell' *i* di posizione.

Esempi: niru (niger) — pilu (pilus) — piru (pirus) — minu (minus) — strittu (strictus) — dittu (dictus) — porıttu (it. poveretto) — mistu (missus, it. messo).

---

[1] Vedi A. De Gubernatis, *Storia universale della letteratura*. Milano, Hoepli, 1883; vol. III, pag. 11 e seg.

b) L'*u* breve e l'*u* in posizione, latina o romanza, per lo più intatto. (Spesso per effetto dell'atona. Vedi § *f)*. Esempi: gumutu (cubitus) — nuce (nucem) — ruu (robus) — funnu (it. fondo) — munnu (mondo) — tunnu (tondo) — juttu (glutus) — runnola (hirundo) — puzzu, piummu, mustu (mosto) — mụtu (molto) — futu (folto) — rusciu (ruber).

c) L'*o* atono finale è *u*.

d) Il frequente dileguo del *v* primario, sia iniziale che intervocalico. Esempi: Aco (vado) — eco (vedo) — ole (vuọle) — acca (vacca) — itellu (vitello) — ou (ovo) — proa (prova) — nou (nuovo). — Secondario, (prodotto dal *b)* si conserva. Esempi: vabbu (babbo) — vasciu (bacio) — voccò (boccone).

e) MB = MM — Es. palumma, gamma, piummu.
ND = NN — „ quannu, cantennu, facennu.
LD = LL — „ callu, sallu (saldo).

(Comuni a tutti i dialetti delle Marche e come tali dati anche dall'Ascoli nella sua «Italia dialettale.» (Arch. glott. VIII, 1.))

f) Influenza dell'atona nella determinazione della vocale tonica e dell'atona contigua.

Esempi: Singolare	pesce	— Plurale	pisci
„	cemece	„	cimici
„	mesce	„	misci
„	cece	„	cici
„	unucu	„	unichi
„	pubbrucu	„	pubbrichi
„	meducu	„	medechi
Maschile	rusciu	— Femminile	roscia
„	profunnu	„	profonna

Verbo —

Crede (credere).

Presente — Iò credu, tu cr*i*d*i*, quillu cred*e*, nu cr*i*d*i*ma.

Perfetto — Cr*i*s*i*. cr*i*d*i*sti, cr*i*d*ì* o cr*e*s*e*.

Edè (vedere, v*i*dere).

Presente — Iò *e*co, tu *i*d*i*, quillu *e*d*e*, nu *i*d*i*ma, vu *e*d*e*te.

Imperfetto — *I*d*i*a, *e*d*e*sti, *e*d*e*tte.

Perfetto — *I*d*i*i, *i*d*i*sti, *e*d*e*tte o *e*dd*e*.

(Fenomeno importantissimo questa vera e propria infezione delle vocali, che turba molte parole, e persino la coniugazione verbale).

g) Influenza di consonanti contigue. Una dentale o labiale media (d, b), preceduta da una nasale, passa nella nasale corrispondente, anche se appartenenti a due diverse parole. Esempi: um-moccò (un boccone), ma lu boccò — um-masciu (un bacio), ma li vasci (i baci) — un-nì (un dì) — un netu (un dito), ma le deta. (Vedi *e*).

Nell'ordine morfologico:

a) Scambio degli ausiliari *essere* ed *avere* e loro uso indifferente. Esempio: Puoi dire tanto *lo so dittu* che *l'agghiu dittu*.

b) La prima persona del perfetto usata per la terza. Esempio. *Quillu annai* (egli andò).

c) La terza del condizionale per la prima. *Io farebbe, io direbbe.*

d) La terza del singolare serve anche per la terza plurale.

Queste caratteristiche generali, qui riassunte, servano anche come anticipazione di un prossimo

studio fonetico. Qualcuno potrà notare che non tutti i fatti sopra accennati si riscontrano sempre nelle poesie della nostra brevissima crestomazia: è vero, ma è anche una conferma dell'affermazione nostra sull'antichità di quelle poesie, nelle quali, solo qua e là, penetra il fonetismo odierno.

LA CANZONETTA DEL PECORAIO IN MACERATA.[1]

Chiarissimo Signore,

Anche il più piccolo raffronto fra le tradizioni popolari, ha, credo, la sua utilità, perchè quanto più larga è la messe, raccolta da ogni dove, de' fatti dimostranti, persino nelle minime peculiarità che sembrerebbero proprie all'intutto di una data regione, l'unità delle letterature orali de' volghi romanzi, tanto più sarà facile determinare lo spirito che mosse questi volghi a prediligere gli stessi soggetti, tanto più sarà facile discoprire gli scambi o prestiti vicendevoli.

Nell'ultimo numero del suo pregevolissimo *Archivio* (vol. IV⁰, fasc. secondo, pag. 190 e seg.) il signor Finamore in un bello studio nota come negli Abruzzi il pastore sia oggetto di scherno e di risa pel volgo.

" Non è meraviglia se il pastore, questo uomo che vive quasi fuori del secolo, molto vicino allo stato di natura, e che a momenti apparisce nel consorzio civile quasi come uno straniero, sia l'obbietto ora del riso ora del sarcasmo del volgo„ .

E pubblica una serie di poesiole abruzzesi, la seconda delle quali me ne ricorda una marchigiana similissima:

---

[1] *Estratto dall'* Archivio per lo studio delle tradizioni popolari *rivista trimestrale diretta da* G. Pitrè *e* S. Salomone-Marino. *Volume quarto, fascicolo IV. Ottobre-Dicembre 1885: Palermo, Pedone Lauriel. Pagg. 593-94. (N. A.)*

Pecurale magna-recòtte
Va 'la cchjiesij e zze 'ngenòcchie;
Zo ju cacce ju cappellitte,
Pecurale, che scià bbenditte (o: mallitte).
(Palena)

E meo meo mė,
dò adė jite le pecore mė?
adėra cinque co lu cà,
s'adė mmattitu lu pecorà.

Pecorà magna-recotta
va a la messa e non se 'gninocchia,
non se caccia lu cappellittu,
pecorà, sci maliditțu.
(Macerata)

Questa *canzonetta* è tuttora ripetuta dal contadino maceratese, quantunque nelle Marche il *tipo* del pastore, rozzo e triviale, manchi, poichè scarsa è la pastorizia ed esercitata solo da garzoncelli figli di quegli stessi contadini, che cantano con tuoni flebili e nasali la *canzonetta* (potrebbero chiamarla canzonella) *de lu pecorà*.

Il povero pastore anche nelle campagne romane ha prestato i fianchi alle punte del ridicolo; ma i non pochi ed acri sarcasmi scagliatigli qui addosso, ora non ho presenti. Ricordo solo che anche qui gli si dà del *magna ricotte, che va alla messa e non s' inginocchia*.

I Marchigiani emigrano frequentemente, pe' grandi lavori campestri, così nella campagna romana come negli Abruzzi: ora è probabile che, sia in un luogo che nell'altro, abbiano imparato la *canzonetta de lu pecorà*, la quale poi poco a poco hanno travestito nel loro dialetto, poichè quella da me sopra riportata, raccolta nella provincia di Macerata, ne'

suoni e nelle forme è (come si potrà vedere in un mio prossimo studio nell'*Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria)* schiettamente marchigiana.

Ed ora, Signor Dottore, se pare anche a Lei che questa piccola coincidenza, dirò così, meriti di essere rilevata, inserisca la presente nel suo autorevole periodico; se no, scusi la noia di queste linee, e mi creda con tutta stima

Roma, 9 settembre 1885.

Al Dott. G. PITRÈ.

Dev.mo Obb.mo
LUIGI CASTELLANI.

UN CANTO E UNA LEGGENDA DELLE MARCHE.[1]

I. — Il canto della "Fenestrella".

Un canto popolare diffusissimo è quello d'una visita amorosa. Esso risuona ugualmente per le lagune venete come pel golfo di Napoli, fra' ruderi di Roma come per le ville toscane e per le valli monferrine.[2] Anche le Marche ne raccolgono l'eco. Il Gianandrea lo pubblica sotto il titolo di "Il furto amoroso".[3] In esso non manca il solito particolare della rondinella che ridesta gli amanti ed altri consimili. Noi ne abbiamo raccolta nella provincia di Macerata una versione, che, discostandosi assai da tutte le altre, ci pare non inutile pubblicare.

---

[1] *Estratto dall'*Archivio *or citato; vol. quinto, pagg. 288-90. (N. A.)*

[2] D'ANCONA, *La poesia popolare.* Livorno, Vigo, 1878; pag. 23 e segg.

[3] GIANANDREA, *Canti popolari marchigiani.* Torino, Loescher, 1875; pag. 274.

Si tratta d'un innamorato, cui, dopo essersi coricato, *viene in fantasia* l'amante. Egli salta dal letto, prende la chitarra, e via in istrada, sotto la finestra della ragazza. Là mette in pubblico, con poca delicatezza veramente, le gioie che una notte ella, compiacente, gli ha consentite, e le dice che l'aspetta appiè le scale, dove sogliono le fanciulle, ne' maggi aulenti e stellati, scendere a discorrere cogli amanti, e poi le dà la buona sera.

Ecco, senz'altro, il canto:

> Quella adè la fenestrella che me 'nsengai;
> adèra fatta d'un modu tanto stretta,
> tutte le spalle me le ruinai.
> Là adè lu lettu de la vella mia,
> ah, dio, muto durmia repusata!
> E me disse: " vellu mia, do' sci înutu? "
> " Da quella fenestrella, che m'î 'nsengato.[1]
> Ajà che la sorte t'ha mannato qui,
> spojete, vellu mia, vent'a durmi.
> Quest'è la sedia per mette li panni,
> 'sta notte per nu' fosce mij'anni!
> 'Ccone n'atra per mette lu cappello,
> 'sta notte per nu' fosce 'n eternu![2]

---

[1] Dimme ndo' sî passato.
Da quella finestrella,
Bella, che m' hî 'nsegnato.

(Gianandrea, loc. cit.)

[2] Questi versi sono, fra gli altri, belli ed efficaci:

> 'sta notte per nu' fosce mij'anni!
> 'sta notte per nu' fosce 'n eternu!

Non mancano anche in poeti d'arte simili concetti, ma non sempre, a parer nostro, così efficacemente espressi. Si ricordi il Petrarca:

> Con lei foss'io da che si parte il sole,
> E non ci vedess'altri che le stelle.
> Sol una notte; e *mai non fosse l'alba.*

M'adera spojatu per annamme a lettu,
suvvetu m'ìnisti 'n fantasia,
me prenno li mi panni e mme reesto
colla vitarra in manu e viengo ia.
Da pe' de le tue scale qua te 'spetto,
qua jò repuserò la vita mia,
qua jò repuserò la vita e l'alma,
la vona sera a vu', fiorita palma.

II. — *San Pietro nelle Tradizioni Popolari.*

Il signor Finamore, nel vol. IV, fasc. IV, pag. 477 di questo *Archivio*, stampa una novellina popolare abruzzese dal titolo “San Pietro preso all'incantesimo„, nella quale si dice, e più ancora appare, che S. Pietro era un mangione.

Non privo al certo d'interesse sarebbe uno studio che ci mostrasse questo principe degli apostoli nelle letterature orali dei volghi romanzi; ma, come a me ne manca l'agio, gitto l'idea, perchè qualcuno la raccolga.

Ecco intanto, qual piccolo contributo per tal lavoro, una graziosissima novellina popolare marchigiana, che riassumo brevemente.

SAN PIETRO ED IL PROSCIUTTO.

Una volta il Salvatore andava con S. Pietro per una città. Il buon Dio faceva miracoli, e le turbe lo

---

E il cantore provenzale alquanto stemprato:

oi deus, oi deus, de l'alba! tan tost ve.
Plagues a deu ja la noitz non falhis,
nil meus amics lonh de mi nos partis ecc.

(Bartsch, *Chrestomathie provençale.* Elberfeld, R. L. Friderichs, éditeur, 1880; pag. 101.)

E Gaspara Stampa, che vorrebbe che come ad Alcmena stesse tanto “più dell'usato a ritornar l'aurora„ (*Rime di tre gentildonne del sec. XVI.* Milano, Sonzogno, 1882; pag. 220), ecc. ecc.

seguivano ammirate e riverenti. S. Pietro ad ogni bottega di commestibili dinanzi cui passava, commetteva peccati di gola, quando, vinto dalla tentazione, ruba un grosso prosciutto, e dice al Redentore di averlo trovato per via. Il buon Dio gli dice esser necessario ritrovarne il proprietario, e gl' impone di gridar forte per le vie: Chi ha perduto un prosciutto! San Pietro mormora sommessamente: Chi ha perduto.... e la parola *prosciutto* gli muore in bocca. Il Redentore lo ammonisce che gridi più forte, e San Pietro grida per molte volte più forte: Chi ha perduto.... ma la parola prosciutto sempre più o meno sommessamente. Sicchè il prosciutto non gli sfugge davvero di bocca.

INDICE

Prefazione . . . . Pag. VII

PECCATI DI LICEO.

Canto di primavera. . . . . „ 3
Colpo di sole. . . . . „ 13
Noctula . . . . „ 14
Per amica silentia lunae. „ 15
Fantasia di maggio . . . . „ 17
I rospi . . . . „ 18
Demone tentator! . . . . „ 18
Ad un amico. . . . . „ 20
Oh gioventù! . . . . „ 21
La mia musa ad un insultatore . . . . „ 23
Sogni! Sogni! . . . . „ 24

DI ALCUNI PRECEDENTI
DELLA LIRICA AMOROSA DI F. PETRARCA.

Introduzione . . . . „ 27

I. — INFLUENZA PROVENZALE.

§ 1. — Studi precedenti e nozioni generali . . . . . „ 35
§ 2. — La materia. I. *Lirica amorosa*. . . . . „ 42

§ 2. — La materia. II. *Trovatori che il Petrarca nomina nel IV de' Trionfi* . . . . pag. 47
1. Arnaldo Daniello . . . . „ 47
2. Pietro Vidal . . . . „ 50
3. Pietro Rogier . . . . „ 52
4. Arnaldo di Marueil . . . . „ 53
5. Raimbaldo III conte d'Orange . . . . „ 54
6. Raimbaldo di Vaqueiras . . . . „ 55
7. Pier d'Alvernia . . . . „ 56
8. Giraldo di Borneil . . . . „ 56
9. Folchetto . . . . „ 57
10. Gianfrè Rudel . . . . „ 59
11. Guglielmo di Cabestaing . . . . „ 60
12. Amerigo di Pegulhan. . . . . „ 60
13. Bernardo di Ventadorn . . . . „ 61
14. Ugo di Saint Circ. . . . . „ 63
15. Anselmo Faidit. . . . . „ 63
§ 2. — La materia. III. *Alcuni trovatori non ricordati dal Petrarca nel IV de Trionfi* . . . . . „ 65
1. Raimondo Jordan . . . . „ 65
2. Giraldo Riquier . . . . „ 65
3. Giraldo il Rosso. . . . . „ 66
4. Gui d'Uisel . . . . „ 67
§ 3. — La forma. I. *La lingua*. . . . . „ 71
§ 3. — La forma. II. *La versificazione* . . . . „ 74
1. Il sonetto . . . . „ 74
2. La canzone . . . . „ 75
3. La sestina. . . . . „ 78
4. La ballata . . . . „ 78
5. Il madrigale . . . . „ 80

II. — INFLUENZA ITALIANA.

§ 1. — Studi precedenti e nozioni generali. . . . . „ 81
§ 2. — La materia . . . . „ 84
1. Guido Cavalcanti . . . . „ 85
2. Gino da Pistoia . . . . „ 87
§ 3. — La forma . . . . „ 95
1. Il sonetto . . . . „ 95
2. La canzone . . . . „ 98
3. La ballata. . . . . „ 110
4. Il madrigale . . . . „ 114

IL SEICENTO E VINCENZO DA FILICAIA

I. Il seicento . . . . pag. 119
II. Vincenzo da Filicaia. . . . . „ 133

TRADIZIONI POPOLARI DELLA PROVINCIA DI MACERATA

I. Dei dialetti marchigiani in genere . . . . „ 163
II. Fiabe, leggende e credenze popolari . . . . . . „ 169
III. Proverbi . . . . „ 182
IV. Canti popolari . . . . „ 186
1. La lirica. . . . . „ 187
2. L'epica . . . . „ 191
3. Brevi saggi lirigi . . , ... „ 192
4. Brevi saggi epici . . . . „ 198
5. Appendice . . . . „ 202
La canzonetta del pecoraio in Macerata . . . . . . „ 206
Un canto e una leggenda delle Marche. . . . . . . „ 808